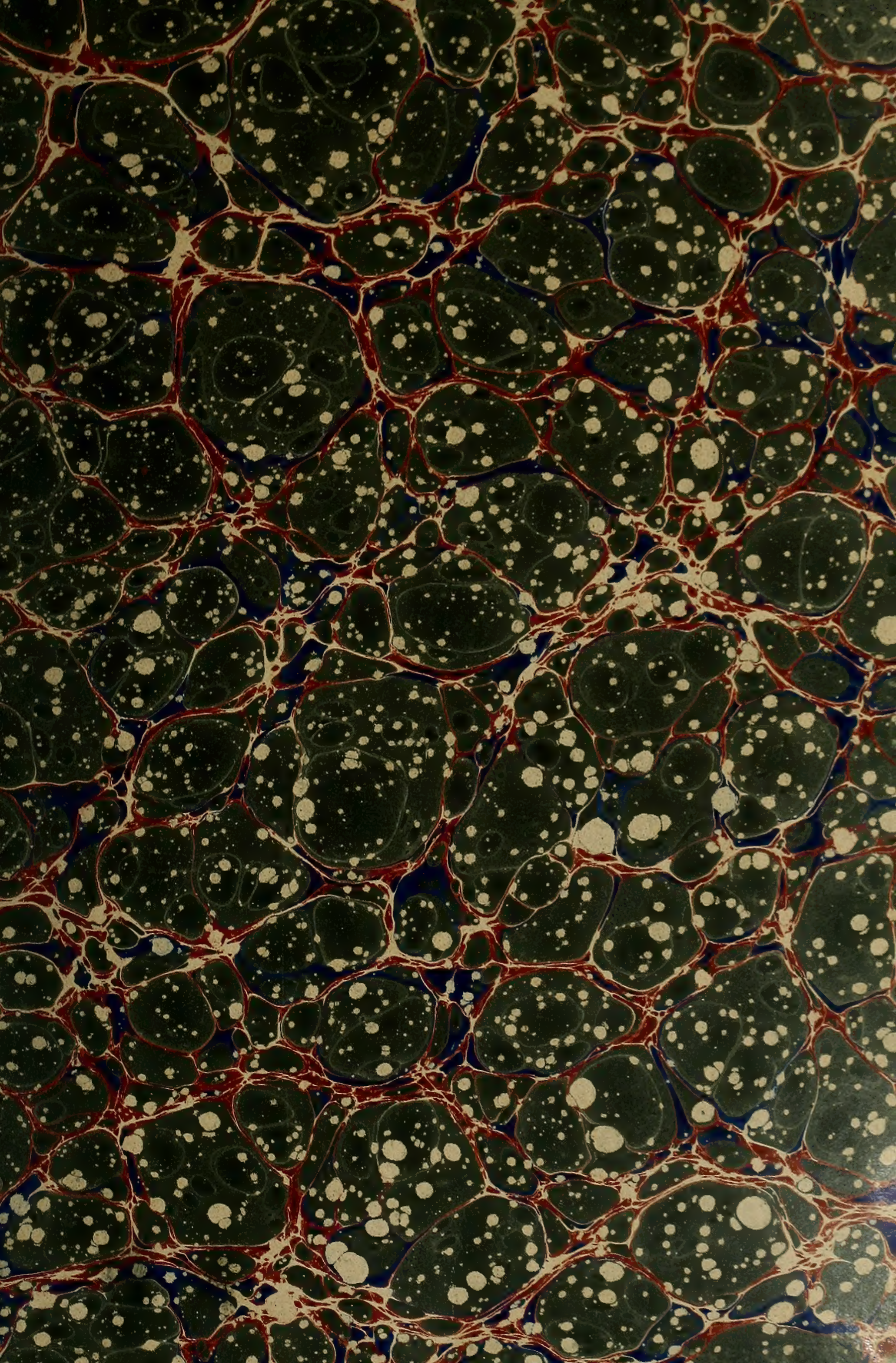



Art. Lect. R.
NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY
Library of
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Wellesley
College.
PERIODICAL
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No. 32181



GAZETTE

DES

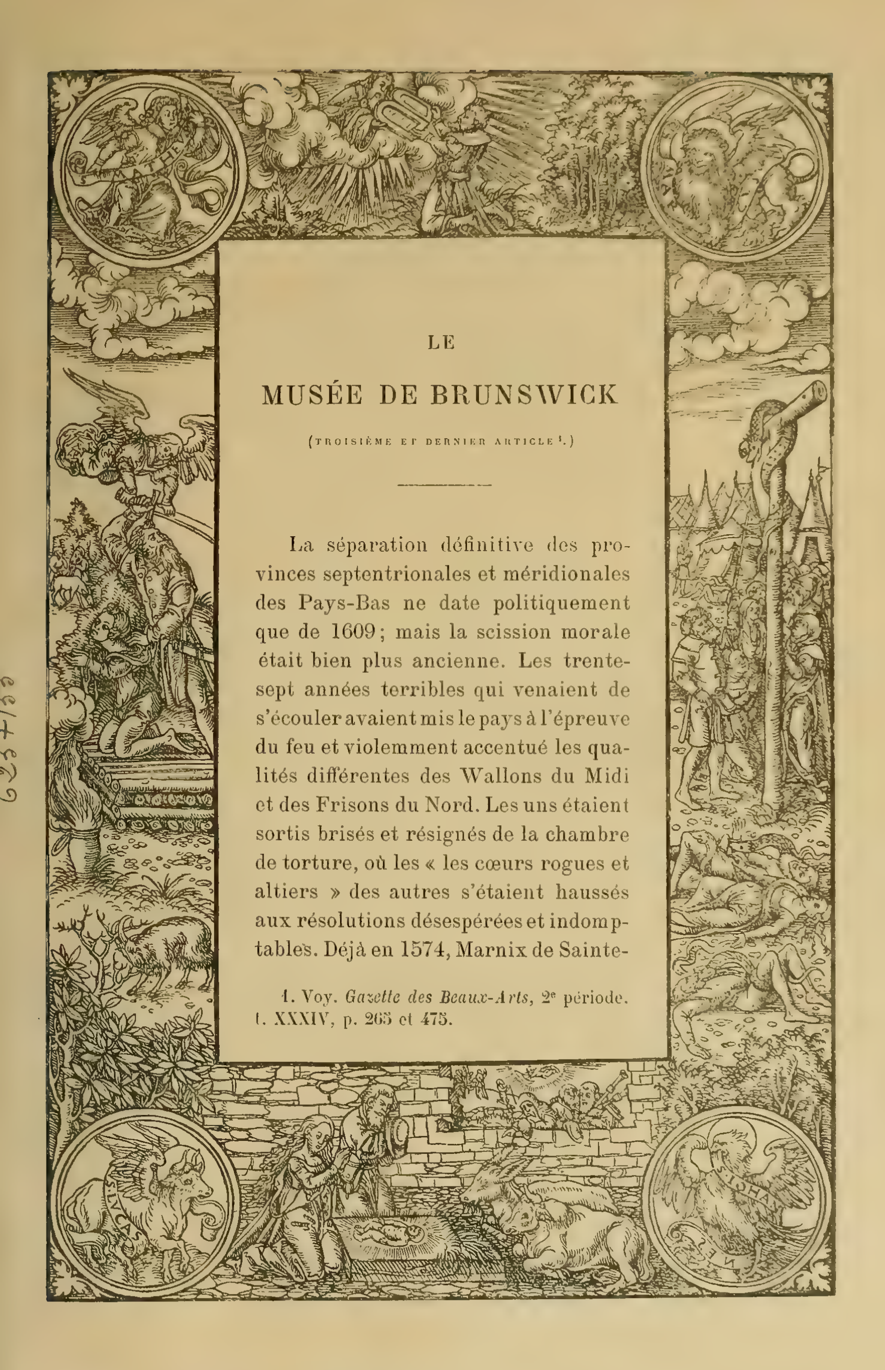
BEAVX-ARTS

VINGT-NEUVIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME TRENTE-CINQUIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1887
HERVY DEL.
L. CHAPON



LE
MUSÉE DE BRUNSWICK

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

La séparation définitive des provinces septentrionales et méridionales des Pays-Bas ne date politiquement que de 1609; mais la scission morale était bien plus ancienne. Les trente-sept années terribles qui venaient de s'écouler avaient mis le pays à l'épreuve du feu et violemment accentué les qualités différentes des Wallons du Midi et des Frisons du Nord. Les uns étaient sortis brisés et résignés de la chambre de torture, où les « les cœurs rogues et altiers » des autres s'étaient haussés aux résolutions désespérées et indomptables. Déjà en 1574, Marnix de Sainte-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période. t. XXXIV, p. 265 et 475.

Aldegonde, qui essayait de maintenir malgré tout le faisceau de l'alliance nationale contre l'ennemi commun, écrivait qu'il avait « trouvé plus d'altération dans les cœurs » qu'il n'eût osé penser. Le jour était venu où l'œuvre des bûchers et des gibets accomplie, les Flandres, allégées de ce que le duc d'Albe appelait leur « mauvais sang », allaient se « rendre esclaves à l'Espagnol », selon la dédaigneuse parole de Marnix. L'art, qui est le miroir de l'âme des peuples, ne tarda pas à *illustrer*, avec une évidence singulièrement persuasive, cette scission définitive et radicale : quand on y regarde d'un peu près, on peut dire qu'il la faisait pressentir avant même qu'elle ne fût accomplie.

Sans doute, les deux écoles avaient été jusque-là confondues, ou, pour mieux dire, il n'y avait eu jusqu'alors qu'une école, et les artistes du Nord ne s'étaient pas plus refusés que ceux du Midi à l'influence italienne. Mais, dans la façon dont les uns et les autres l'avaient subie, quelle différence déjà! Tandis que chez les Flamands, l'assimilation s'était faite avec une facilité relative, et que chez quelques-uns même l'abdication du tempérament national était allé jusqu'à la pire fadeur, on sent, chez les Hollandais, un principe actif, irréductible, qui s'affirme en raison directe des efforts opiniâtrément tentés pour se plier à la formule ultramontaine. Comme l'a excellemment dit M. Émile Michel, dans une remarquable étude, récemment publiée[1] : « Vous croiriez voir deux arts qui restent juxtaposés sans se confondre et qui, au lieu de se faire aucune concession, se défient mutuellement. Ce n'est pas une moyenne prise entre eux, ce sont deux exagérations qui persistent et qui n'en paraissent que plus choquantes, comme ces modes qu'un goût sévère n'accepte que difficilement, mais qui deviennent tout à fait extravagantes quand on les voit portées par des étrangers, avec une outrecuidance qui en double le ridicule. » On ne pourrait mieux caractériser les œuvres d'un Martin van Heemskerke ; c'est du Baccio Bandinelli traduit en bas allemand, quelque chose de violent où l'on sent les exaspérations de la volonté aux prises avec la persistance et la fatalité inconscientes des instincts naturels. On n'a pas de peine à croire le bon Van Mander, quand il affirme que « le talent ne leur est pas venu en dormant ». Rien ne fut jamais moins spontané ni plus laborieux!

Le Musée de Brunswick en offre quelques exemples intéressants. Nous citerons d'abord le *Baptême du Christ* (n° 417), avec ses cam-

1. Un historien de l'art flamand (*Revue des Deux-Mondes,* 15 août 1886).

brures de torse, ses musculatures et ses attitudes athlétiques de modèles d'atelier venant implorer le baptême. Le morceau est signé



LE JOUEUR DE FLUTE, ATTRIBUÉ A GÉRARD HONTHORST.

(Musée de Brunswick.)

et daté 1563. C'est du Martin van Heemskerke déjà vieux, mais de plus en plus italien et convaincu! « Fils, je ne savais pas ce que je

faisais alors, » répondait-il à un élève qui avait l'imprudence de louer devant lui le *Saint Luc peignant la Vierge*, œuvre de jeunesse, antérieure à son voyage d'Italie, qu'il avait laissée comme souvenir à ses confrères, au moment de partir pour Rome (1532), et qu'on peut voir aujourd'hui au Musée de Harlem (n° 89).

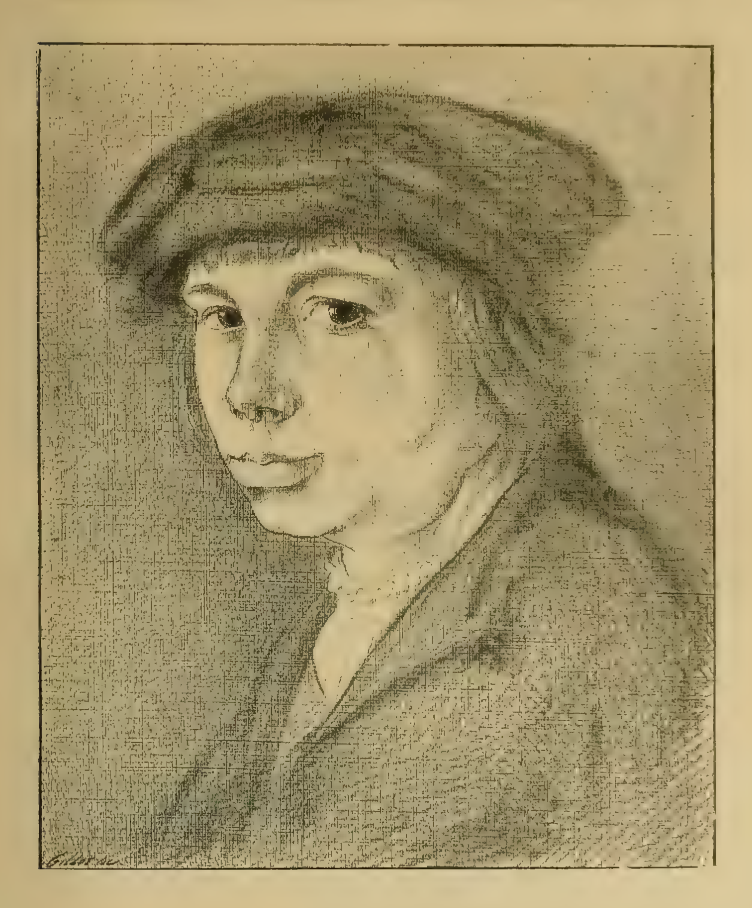
Dans le *Déluge* (n° 444) de Cornelis de Harlem, signé du monogramme et daté 1592, une dizaine de grands gaillards de face, de dos et de profil, debout ou à genoux, penchés ou renversés, les bras levés et les jambes tendues, se campent dans toutes les postures qui, par la saillie des muscles et le développement des pectoraux, peuvent donner prétexte à de belles variations académiques. Au fond, d'autres grimpent aux arbres et font méthodiquement de la gymnastique, comme dans l'*Incendie du Bourg*, tandis qu'au premier plan, une femme assise et un homme agenouillé, vus de dos, semblent disposés à confirmer les théories, et tout prêts de jouer la scène finale de l'acte second de l'*Abbesse de Jouarre*.

Serait-ce là cette *Scène du déluge* « extraordinairement étudiée » dont parle Van Mander? Mais nous n'avons ici qu'un panneau de 0,74 sur 0.92. auquel ne sauraient s'appliquer à aucun titre les mots de « *grande toile* en largeur » employés pour désigner la grande composition qui passa plus tard aux mains du duc de Leicester. C'en est sans doute une variante ou une simple réduction, car l'exécution est trop poussée pour qu'on puisse croire à une esquisse. Cornelis avait l'habitude de faire servir à plusieurs fins ses *études*, et il portait sans façon les académies dont il était content d'une toile à l'autre, même dans des sujets tout à fait différents. Sans beaucoup chercher, on retrouverait dans le *Massacre des Innocents* de La Haye plusieurs des raccourcis de la *Scène du déluge*. On voit encore de lui. à Brunswick, une *Vénus avec l'Amour* (n° 442) signée du monogramme et datée 1610, un *Démocrite et Héraclite* (n° 443) de 1613 et un *Age d'or* (n° 440) de 1615 [1].

On ne serait pourtant pas juste envers ces maîtres, si l'on se bornait à critiquer leur esthétique; ils ont, en dépit de tout, des parties

1. Comme exemple d'influence italienne mal digérée, il faut signaler encore à Brunswick, le *Triomphe de Bacchus* (n° 495) signé du monogramme de Moïse van Uytenbroeck et daté 1627 — où la recherche des belles élégances et la lourdeur naturelle de l'artiste se combinent et se contrarient de la façon la plus amusante. Bacchus veut être un jeune dieu italien, mais ses compagnons sont des lourdauds, et le tout se trémousse dans un paysage où se reconnaît l'influence et peut-être même la main de Poelenburg.

de brave peintre; il y a dans le *Baptême du Christ* de Martin van Heemskerke des coins de paysage d'une exécution large et d'un sen-



PORTRAIT DE LUCAS DE LEYDE, PAR LUI-MÊME.

(Musée de Brunswick.)

timent très vrai; chez Cornelis, une entente du clair-obscur et des dégradations de tons dans la lumière qui sont des acquisitions précieuses et enrichissent déjà définitivement le patrimoine de l'École Hollandaise.

Il ne faut pas oublier surtout que le même Cornelis signait en 1583, — dix ans après le mémorable siège de Harlem, un an avant la naissance de Franz Hals, vingt-quatre avant celle de Rembrandt, alors que Ravesteyn n'était encore qu'un petit garçon, — le *Repas d'archers* (n° 27 du Musée de Harlem), page saine, simple et puissante, qui ouvre dignement le chapitre des tableaux de Corporations, l'un des plus beaux assurément de l'histoire de l'art.

M. Riegel[1] réclame une place distincte dans l'ensemble de l'École Hollandaise pour le groupe d'Utrecht qui va de Jan Schoorel à Gérard Honthorst, sans qu'il soit d'ailleurs possible d'établir de l'un à l'autre une comparaison quelconque ; et il nous paraît en effet, qu'à la condition que cette place ne soit pas une place d'honneur, il n'y a aucune raison de la lui refuser. Il va sans dire que Jan Schoorel, une des figures les plus attachantes et l'un des maîtres les plus éminents, sinon le plus éminent du XVIe siècle hollandais, devrait être mis hors concours et qu'Antonis Mor aurait aussi droit à un rang à part dans cette école : ce qui la distinguerait alors, par rapport aux autres membres de la famille hollandaise, ce serait une docilité plus grande et une facilité d'assimilation plus marquée aux influences italiennes ; les noms de Abraham Bloemaert, Uytewael, Jan Bylert, Van Bronckhorst, Gerard Honthorst, dont la *Gemälde Gallerie* possède des œuvres qui mériteraient — au moins comme documents — d'être étudiées à part, serviraient à la caractériser, avec ceux de Poelenburg, Alexandre Keirincx, Jan van der Lys, Daniel Vertangen, J. E. Esselins, Abraham van Cuylenborch, qui pendant la première moitié du XVIIe siècle peignirent — quelquefois avec beaucoup de talent — des paysages italiens avec ruines, nymphes dansantes et tout ce qui s'ensuit. Si l'on a pris la précaution de s'arrêter à Utrecht, en allant à Brunswick — et c'est un itinéraire que l'on peut recommander même aux gens heureux qui savent tout, — on verra d'ailleurs que, parmi ces maîtres, il s'en trouvait comme Jost Cornelisz Drooch Sloot (mort en 1666, date de naissance inconnue) pour s'intéresser aux choses de leur ville et de leur pays. Seule, la série des *Pèlerins de Jérusalem* par Schoorel mériterait en tout cas le voyage.

Nous ne trouvons rien de lui à Brunswick, sinon, s'il faut en croire M. H. Hymans[2] qui a tous les droits d'être cru, son portrait

1. *Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte*, II, 161 et suiv.

2. *Le Livre des peintres*, I, 282 (notes). — Le portrait de l'*homme aux gants*, par A. Moro, du Musée de Brunswick, n'est autre que l'effigie de Jean Schoorel, ce dont il est d'ailleurs facile de se convaincre par l'examen de la planche du recueil de Lampsonius.

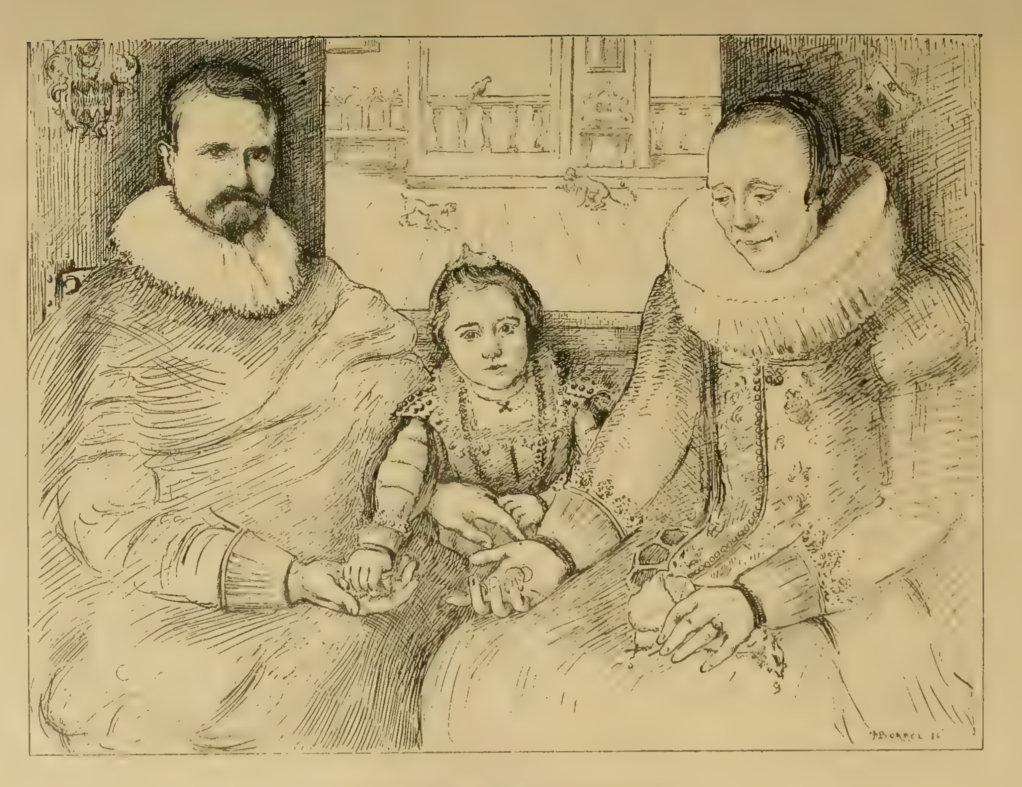
par Antonio Moro, son élève. Voilà une bonne fortune dont le savant directeur des galeries ducales ne se doutait pas encore, quand il rédigeait le catalogue modèle de sa collection. Le portrait en question (n° 118) y est inscrit sous le titre de l'*Homme au gant*. — après y avoir figuré, de 1814 à 1862, comme *Portrait de Thomas Morus*, et même, pendant quelques années, sous l'attribution d'Holbein. — On s'accorde à y reconnaitre aujourd'hui la main d'Antonio Moro: — reste à identifier le personnage représenté. On a vu que, d'après M. Hymans, il n'y a pas là matière à douter. Nous sommes en présence du portrait de Schoorel, peint en 1558 par son élève reconnaissant, dont on constate en effet la présence, cette année-là, à Utrecht; Schoorel avait alors soixante-deux ans et Antonio Moro, trente-neuf. J'ai sous les yeux la planche du recueil de Lampsonius reproduite dans la belle édition du *Livre des peintres* de M. Hymans et l'excellente photogravure du n° 118 de Brunswick publiée dans l'album de la *Société photographique de Berlin*; j'avoue que la ressemblance du personnage représenté dans l'une et dans l'autre ne s'impose pas avec une évidence irrésistible. Il est sûr en tout cas que la gravure de Wiericx n'est pas la *reproduction* du portrait de Moro: la coiffure et le costume du personnage, la position de ses mains, la forme du siège sur lequel il est assis diffèrent très sensiblement; — ce qui est plus grave, c'est que les traits du visage sont loin de présenter une concordance parfaite. Le Schoorel du recueil de Lampsonius est plus âgé que celui du portrait; et pour qui ne demanderait pas à être convaincu, la discussion serait possible. Mais ne l'est-elle pas presque toujours en ces décevantes questions de ressemblance et d'iconographie? Les deux visages présentent, somme toute, assez d'analogies pour qu'on fasse bon accueil à la séduisante hypothèse que nous enregistrons ici.

C'était donc un fort digne personnage que Jean Schoorel, tel qu'il apparait dans le portrait de son élève. Son maintien est plein de la gravité qui convient à un chanoine et qui n'exclut pas d'ailleurs une élégance de bon aloi: de son costume noir, s'échappe discrètement au cou et aux poignets un plissé blanc de linge fin: des bagues ornent les mains qu'il a fort belles: de sa barrette noire, sortent en boucles soyeuses des cheveux que le temps a épargnés; sur son visage pensif, brille l'éclair d'une vive intelligence adoucie par l'habitude de la réflexion. C'est bien là le portrait d'un homme supérieur, avec ce je ne sais quoi d'un peu cérémonieux dans la mise en page qui semble indiquer que l'élève, plein de respectueuse déférence pour le maitre, que son admiration passionnée avait choisi entre tous, ne

s'assit pas sans quelque tremblement devant son chevalet le jour où il s'était agi de le peindre *ad vivum*.

Il faut mentionner un autre très intéressant document iconographique : c'est le portrait de Lucas de Leyde par lui-même (n° 117). Ici la gravure du recueil de Lampsonius et la peinture de Brunswick s'accordent beaucoup plus exactement, sans être toutefois absolument pareilles. Lucas s'est représenté de trois-quarts en buste, les yeux regardant obliquement, tel qu'il se voyait dans le miroir devant lequel il se portraiturait. Il est loin d'avoir la distinction de Schoorel; le nez retroussé, la bouche énorme aux lèvres épaisses, le front bas caché par les cheveux ramenés en avant donnent à sa physionomie quelque chose d'assez commun; mais elle est bien vivante et personnelle; on y voit déjà poindre l'amertume qui devait empoisonner les dernières années de sa trop courte vie.

Avec le portrait, nous abordons le terrain vraiment solide et fertile où l'École Hollandaise devait donner sa belle floraison. Elle semble avoir reçu, en effet, au milieu de toutes les autres, la mission particulière de nous laisser en toutes choses des portraits accomplis : portraits de ses magistrats, de ses soldats, de ses hommes d'État, de ses régents, de ses syndics dont les graves assemblées évoquent, avec une mâle fierté, dans la simplicité de leur appareil, toute une épopée civique et bourgeoise qui fait honneur à la nature humaine; — portraits de ses citoyens, dans leurs corporations et confréries, le verre en main pour leurs agapes fraternelles, ou bien, dans l'intimité du foyer, entourés de leur famille, dont la dignité, le patrimoine et la sécurité étaient la récompense de tant de luttes héroïques; — portraits de leurs villes, de leurs temples réformés tels que nous les montre Pieter Saenredam avec leurs murailles nues, ornées du seul tableau noir où s'inscrivent les numéros des psaumes et les versets des saintes Écritures; — portraits de leurs fêtes populaires dans le sans-gêne de leurs mœurs peu raffinées, des cabarets où l'on vide les chopes avec intempérance, « commun défaut, avoue l'honnête Van Mander, bien que chez nous, peuple de race germanique, l'intempérance ne soit pas envisagée comme un vice honteux, mais qu'en certains lieux, le fait de savoir bien boire soit vanté à l'égal d'un mérite »; — et, par-dessus tout, portrait de leur pays, chèrement conservé, deux fois conquis sur la nature et sur l'ennemi, représenté dans ses aspects tristes ou gais, sous son ciel souvent voilé où le soleil met de rares sourires (aussi comme on le reçoit quand il se montre et quel événement que la visite d'un rayon chez un brave homme comme Pieter



PORTRAIT DE FAMILLE, PAR PIETER MIEREVELD.

(Musée de Brunswick.)

de Hooch[1]: — portraits de leurs canaux paisibles où les maisons de brique rouge s'alignent fraternellement sur les verts remparts des hautes rives, de leurs grands fleuves paresseux moirés de reflets changeants, de leur ciel infini, ondoyant, floconneux, qui compose les trois quarts de tous leurs paysages et va rejoindre à l'extrême horizon le fin bord de la plaine basse où les moulins font les grands bras, pacifiques moulins qui ne défieraient pas Don Quichotte, qui semblent appeler plutôt quelque Sancho Pança désabusé; — portrait de leur mer grise et triste où la tempête déchaîne ses colères, mais qui a en retour des apaisements délicieux, des chansons d'une mélancolie caressante, et qui, par les molles journées, lorsqu'un peu d'or vient réchauffer la verdure palotte des dunes, s'offre, comme une amie, à la lumière douce et aux barques fragiles dont les reflets tremblent à peine dans l'immobile miroir de ses flots assoupis; — portrait enfin, si l'on peut ainsi dire, de l'air visible, de l'atmosphère humide où ils se meuvent, où leur œil s'est nourri de bonne heure de tons pleins et enveloppés, de couleurs associées et fondues dans une savoureuse, mobile et parfaite harmonie... Ils sont ici, en nombre imposant, ces maîtres sincères du XVIIe siècle; quelques-uns représentés par des morceaux de premier ordre, presque tous du moins par des œuvres qu'ils peuvent avouer sans rougir. Comment en essayer même un dénombrement? Contentons-nous de signaler les pièces de choix, les documents les plus importants, et dans l'impossibilité où nous sommes de tout dire, renvoyons au guide par excellence, au livre de M. le Dr Riegel, ceux qui seraient curieux de plus amples renseignements critiques.

Voici d'abord un *Repas de pauvres* (nº 430), signé d'un monogramme qu'on ne trouve qu'ici et formé des lettres A.S.M.L.I.V. entrelacées. L'œuvre est de la seconde moitié du XVIe siècle et plutôt vers la fin; l'auteur doit en être cherché dans l'entourage des Pieter Aertsen et aux environs d'Amsterdam. C'est une de ces représentations des « œuvres de la Miséricorde » humoristique et pittoresque, pleine de saveur et de vie, comme on les aimait alors et comme, en 1618, Joost Cornelisz Drooch Sloot en peignait encore à Utrecht. Au lieu de les réunir toutes les sept dans la même toile, l'auteur inconnu n'a voulu illustrer ici que la distribution de vivres aux pauvres. La scène se passe sur une grande place vert bouteille, devant un château d'un brun rougeâtre, à toiture bleutée, construit au milieu et masquant en partie le paysage que l'on voit, à droite et à gauche, s'enfoncer dans de claires perspectives très accidentées où se profilent

des moulins vert d'eau et des rochers bleuâtres. On a dressé de grandes tables en équerre, couvertes de nappes blanches et de faïences bleues; au centre est assis, sous un dais de brocart or et lilas, un personnage à turban jaune, manteau noir et robe bleue, devant lequel les mendiants défilent avec componction et qui distribue des aumônes. Sur la place et entre les tables, la pieuse fête prend plutôt des airs de kermesse; la foule des loqueteux, des infirmes y grouille, — et les rouges, les jaunes et les bleus des costumes s'enlèvent en taches vives sur l'herbe foncée du terrain. La couleur est corsée. pas très disciplinée; la facture un peu lourde; mais l'œuvre est très importante et du plus grand intérêt.

On attribue au même maître un autre tableau de la galerie (n° 429), qui paraît bien, en effet de sa main, mais ne porte pas son monogramme. C'est, dans un champ de blés mûrs piqués de fleurettes rouges et bleues, un paysan et une femme en qui les Hollandais, de tout temps très forts en histoire « sainte », reconnaissaient à première vue *Juda et Thamar*. La femme est assise; elle ouvre les bras et l'homme est debout devant elle ébauchant un geste difficile à rapporter... Que va-t-il faire? Ici, l'exégète est fort embarrassé. Si le lecteur se rappelle l'histoire particulièrement scabreuse de cette Thamar et comment, après son veuvage, Juda, son brave homme de beau-père, fut amené à penser qu'il devait à sa bru des compensations nécessaires, il nous dispensera d'insister davantage.

Toujours est-il que notre peintre n'était pas en peine pour si peu et qu'ayant sans doute beaucoup observé les paysans dans les blés, l'illustration de certains chapitres de la Bible lui paraissait la chose la plus simple du monde. Ce qui autorise du reste à penser que Juda se prépare simplement ici à remplir un devoir, c'est que Thamar avec son profil camard, ses bas noirs, sa coiffe blanche et son jupon rouge est d'une laideur accomplie.

Ajoutons, pour en finir avec notre monogrammiste, que le Musée de Berlin possède une scène d'orgie (n° 558) et le Louvre un sacrifice d'Abraham (n° 598), qui lui ont été également attribués, mais où l'on ne retrouve pas son monogramme [1].

Ce sont là des documents curieux pour l'histoire de l'art; voici un chef-d'œuvre qui se passe de commentaires; c'est le *Portrait de famille* (n° 124) de Jean van Ravesteyn; admirable peinture qui supporterait sans faiblir les voisinages les plus redoutables et qu'on ne se lasse

1. C'est le catalogue de Berlin qui donne à notre monogrammiste le n° 598 du Louvre. Le morceau est assez de sa manière, mais moins corsé.

pas d'étudier. Rien de plus simple, de plus sobre, de plus persuasif que cet art, fait de sincérité et de conscience, de patiente observation, de sympathie et de probité. A voir ces braves gens (le père, la mère et les huit enfants), on les connaît et on les aime; et l'on aime surtout leur peintre, qui avec une modestie si touchante, tant de candeur et de science, un respect si délicat et un sens si pénétrant de la vie, des moyens si simples et des effets si intenses, les évoque encore à nos yeux dans l'intimité de leur ressemblance, nous rend sensibles les moindres nuances de leur individualité et nous les montre si vivants dans la parenté et la variété de leurs physionomies. A-t-on fait une place assez grande dans l'histoire de l'art à l'auteur de ce tableau, qui signait, en 1617 et 1618, les deux admirables séries des *Officiers de la garde bourgeoise* du Musée municipal et, de 1611 à 1624, les *Vingt-quatre colonels au service de la République des Provinces-Unies* du Musée Royal de la Haye; — en 1622, les deux portraits d'homme et de femme du Musée de Munich, — et qui a encore, à Brunswick, le très beau portrait d'un jurisconsulte daté de cette même année 1622?

Michel Janssen Miereveld, son aîné de quelques années, fut aussi un grand portraitiste, mais plus inégal. Sa production est énorme, et son abondance explique son inégalité. Son fils Pieter Miereveld est mieux représenté que lui à Brunswick, si, selon toute vraisemblance, l'attribution du *Portrait de famille* (nº 127) doit lui être maintenue. Un père et une mère, un grand-père et une grand'mère peut-être, en habits du dimanche, y sourient doucement à une petite fille qui joue avec des pièces de monnaie placées dans leurs mains. Au fond, par la baie ouverte d'un panneau, on voit une galerie où se prélassent un singe, un chien et un beau perroquet rouge et vert. C'est une charmante peinture, fine et blonde, bien que l'exécution n'en soit pas partout également soutenue. Pieter Miereveld, on le sait, n'a pas eu le temps de donner toute sa mesure et « de remplir tout son mérite »; il mourut à vingt-sept ans.

Les artistes dont nous venons de parler sont déjà contemporains de Rembrandt. Pieter Miereveld, mort en 1623, ne connut rien de lui; mais son père Michel vécut jusqu'en 1641, et Ravesteyn jusqu'en 1657. Si l'influence du maître n'est pourtant pas sensible dans ce que nous connaissons d'eux, elle éclate au contraire chez quelques-uns de ses contemporains plus âgés que lui, mais de bonne heure attentifs aux œuvres du nouveau venu. C'est ainsi que le *Jésus entre les docteurs* de Léonard Bramer (nº 511), et la *Vocation de Mathieu* de Claes Moyaert (nº 514) relèvent tout à fait de son École. Cette *Vocation*

de Mathieu, d'attribution longtemps douteuse et où MM. Riegel et Wesely découvrirent, après des recherches répétées, la signature de Claes



LES MARCHANDS D'EAU-DE-VIE, PAR PIERRE QUAST.

(Musée de Brunswick.)

Moyaert[1], est encore un de ces morceaux rares, de ces documents presque uniques, tels que le Musée de Brunswick en possède plusieurs.

1. Rappelons ici que les *fac-similés* de toutes les signatures et des monogrammes

Nous arrivons au grand homme. Mais voici l'un de ses maîtres, Pierre Lastman, dont la galerie a trois numéros : deux signés et indiscutables; le troisième (n° 449, le *Massacre des Innocents*) non signé et contesté. Lastman fut au nombre de ceux qui partirent de bonne heure pour se mêler, au cri de : « Nach Rom ! nach Rom ! », à la bande des pèlerins. Le fond hollandais n'en transperce pas moins chez lui, et il est surtout dominant dans ses œuvres les plus caractéristiques, dans celles où il mérite le mieux d'être appelé le précurseur de Rembrandt; telle par exemple la *Nuit de Noël* (n° 116 du Musée de Harlem), aussi *rembranesque* que peut l'être un tableau daté de 1629. Burger a trop nié l'influence de Lastman sur son élève : il est impossible, en présence d'une pareille œuvre rapprochée des premiers essais du maître, de ne pas conclure à l'action de l'un sur l'autre, — ce qui fait beaucoup d'honneur à Lastman, sans l'élever au-dessus du troisième rang qui lui convient, et n'enlève rien au génie de Rembrandt. Le *David au temple* (n° 448) de Brunswick est signé *Pietro Lastman fecit, anno 1618;* mais, à travers ce Pietro, on sent le Pieter à plein nez ! on n'est pas plus Hollandais. Il a beau multiplier sur l'autel où brûle le sacrifice des sculptures qu'il croit sans doute d'un style irréprochable, les trognes des chanteurs qui accompagnent sur la clarinette, le trombone ou le tambourin le chant passionné du roi poète, les nez à besicles des chantres qui font les répons, David lui-même, sont bien du pays où Rembrandt va, dans quelques années, prendre tous ses modèles. Enfin, l'éclairage du tableau, les dégradations des tons, le rôle de la lumière, sont bien aussi dans les données assez répandues d'ailleurs à ce moment dans l'école, mais qui n'en sont pas moins très légitimement appelées rembranesques, parce que Rembrandt seul dégagea de ces balbutiements une éloquence complète et suggestive, marquée au coin de son génie, pleine de révélations inattendues et de beautés non pressenties.

Ulysse et Nausicaa (n° 450) est de 1609; l'influence italienne y est plus sensible, sans recouvrir complètement, tant s'en faut, les dessous nationaux; l'œuvre d'ailleurs, avec ses carnations briquées, sa couleur dure et criarde, la lourdeur de la touche, reste assez déplaisante. Les lecteurs de la *Gazette* savent mieux que personne comment, dix ans plus tard, Lastman reprit ce sujet d'*Ulysse et de Nausicaa* et peignit le tableau du Musée d'Augsbourg que M. Gilbert a

de la galerie de tableaux ont été publiés dans le tome II des *Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte*.

gravé pour eux et que M. Paul Mantz a commenté et décrit ici-même[1].

Nous serons bref sur les Rembrandt, non que nous les ayons peu regardés et médiocrement admirés! Mais tant d'autres les ont étudiés avant nous, et cette étude a déjà tant dépassé les limites qui lui étaient assignées — que nous nous imposerons sur ce sujet, si séduisant soit-il, une sobriété devenue nécessaire. — Tous ceux



PORTRAIT DE GÉRARD DOV, PAR LUI-MÊME.

(Musée de Brunswick.)

qui aiment Rembrandt savent déjà qu'on peut le suivre ici depuis ses débuts jusqu'à ses dernières années, à travers ses transformations successives. On le voit attentif, presque timide devant la nature dans les portraits d'homme et de femme (n° 131-132) datés de 1632 et 1633

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. XVII, 2e période, page 130.

et signés *Rembrant*, sans *d*, comme la *Leçon d'anatomie;* en pleine possession de toutes les ressources de son art dans le *Noli me tangere* de 1651 (n° 518), où le visage de la Madeleine agenouillée devant Jésus dans un élan d'ardente adoration, l'ineffable geste d'onction, de tendresse et de mystère du Christ qui se retire, atteignent à une intraduisible éloquence, encore accrue par le jeu de la mourante lueur qui, s'échappant de l'ombre comme une plainte sourde, vient éclairer la pâleur de la sainte et envelopper comme d'un second linceul le corps souffrant du Christ miséricordieux. Dans le *Paysage* (n° 688) qui doit être un peu postérieur, on a un magnifique exemplaire du Rembrandt visionnaire; on dirait que la colère du Tout-Puissant s'est abattue sur cette nature désolée, terre de rêve et de douleur, où tout semble souffrir, où l'ombre et la lumière se livrent de tragiques combats. Enfin, dans le *Portrait de famille* (n° 130) on a, dans une œuvre inachevée mais d'une extraordinaire puissance, le Rembrandt de la dernière manière, emporté et audacieux, violentant la nature, la poussant comme à coups de fouet sur la toile qui tremble, et rencontrant, au milieu de ses hardiesses les plus extrêmes et les plus troublantes, des tendresses toutes féminines, des délicatesses exquises de sentiment et de rendu, comme le regard de cette mère qui dans la lumière sourit à son enfant.

Lui disparu, ses élèves et ses imitateurs se transmettent ses procédés avec une fidélité étonnante; mais un art de cette sorte ne se transmet pas et l'on se lasse vite de leurs redites, en dépit de tout leur talent. Citons, sans nous arrêter, parmi les bons morceaux de l'École : le *Sacrifice d'Abraham* (n° 515) de Jean Lievens qui combine l'influence de Rubens et celle de Rembrandt ; le *Philosophe* (n° 523) de Salomon Koninck; *Tobie et Sarah* (n° 525), *Pyrrhus et Fabricius* (n° 527), le *Couronnement de Duilius* (n° 528), de F. Bol, qui revient à l'académisme; *Esther et Haman* (n° 529), *David et Salomon* (n° 531) où se lisent les signatures *Jan Victors* 1642 et *Jan Victors* 1643, d'un maître qui a beaucoup déconcerté les historiens de l'art et sur lequel il reste encore beaucoup à découvrir ; la série si complète des Gerbrand van den Eeckhout où l'on peut étudier ses deux manières et constater qu'il reste très supérieur dans la première (le n° 538, *Tobie soignant son père*, par exemple, est une œuvre de premier ordre; on dirait un chef-d'œuvre si elle était originale, mais c'est Rembrandt qui l'a dictée); le très curieux tableau de Bernhart Fabritius (n° 532), *Pierre dans la maison de Corneille*, qui peut être considéré comme le chef-d'œuvre de ce maître, encore peu connu; — et enfin une *Annon-*



LA COQUETTE, PAR VAN DER MEER DE DELFT.

(Musée de Brunswick.)

ciation aux bergers (n° 558) signée P. Bent, signature que l'on n'a encore rencontrée qu'ici, — mélange fort habile d'académisme et de tradition rembranesque.

Les peintres de genre ne sauraient manquer à cette assemblée de l'École Hollandaise; voici, entre bien d'autres, Pieter Quast (n°s 568 à 570), avec ses mendiants, ses loqueteux et ses *marchands d'eau-de-vie* aux trognes enluminées; — Adrien van Ostade (n°s 540, 570, 571), avec ses tabagies, mais aussi avec une *Annonciation* rembranesque, qui révèle chez lui de hautes ambitions; — Gerard Dov, avec son propre portrait (n° 587) qui est de sa meilleure manière, j'entends la moins léchée; — Hendrik Martensz Rokes ou Sorgh, avec un excellent tableau, où il traduit à la manière de l'École de Rembrandt, mais avec une grande finesse, la parabole des *Travailleurs de la vigne* (n° 595); — l'aimable Quirin Brekelenkam, si sincère et si délicat (n°s 607 à 610), qui fait penser à notre Chardin; — Jan Steen, avec un morceau capital (n° 599), le *Contrat de mariage*, qui mériterait de longues écritures, et où il porte, dans un milieu bourgeois et élégant, ses rares qualités d'observateur de la comédie humaine, ici plus voisin d'Hogarth que dans aucune autre de ses œuvres; — enfin, un Jan van der Meer de Delft exquis (n° 611), la *Jeune fille au verre* ou la *Coquette* comme l'appelait Bürger, qui a un peu souffert malheureusement, mais qui n'en conserve pas moins tout le charme de ses harmonies claires et délicates.

Les paysagistes, pour finir, nous retiendraient longtemps si nous ne consultions davantage en ce moment la patience du lecteur que notre carnet de notes! Bornons-nous à signaler les morceaux de grande importance, comme le *Paysage sablonneux* (n° 686) de Pieter Molyn le vieux, signé et daté 1626, — le *Village traversé par des soldats* (n° 682) de Jan van Goyen, œuvre de grand prix, portant une belle signature et la date 1623, c'est-à-dire nous montrant le jeune artiste à ses tout premiers débuts, dans un jour de grande application, attentif à toutes les complications d'un spectacle animé, voulant tout dire, disant beaucoup et toujours avec une grande justesse, bien qu'avec un peu de lourdeur dans les premiers plans; mais exprimant surtout avec un rare bonheur la finesse des horizons blondissants où se découpent sur le ciel aérien la silhouette d'un clocher et la caresse des rayons dorés sur la cime des arbres; — le fin *Paysage avec un fleuve* (n° 683), signé du monogramme R. C.; — le délicieux *Paysage d'hiver* (n° 692), d'Aart van der Neer et, dans la même note, les *Plaisirs de l'Hiver* (n° 713) dont nous devons à l'obligeance de la



Société photographique de pouvoir offrir à nos lecteurs une reproduction, de Jan Griffier le vieux, qui continua jusque dans le XVIIIe siècle la tradition du paysage national au moment où, dans un retour offensif et en pleine décadence, l'académisme avait tout envahi : — une curieuse *Vue de Paris* (nº 694), signé du monogramme de ce Pieter Wouwerman, qui s'intéressa beaucoup au paysage parisien : — une *Plaine* de Jan van der Meer de Harlem (nº 709), le peintre souvent admirable du pays plat ; — les *Cascades* (nºs 701, 702), et surtout le beau *Paysage* (nº 700) de Ruysdaël, où l'on voit à gauche un sentier sablonneux, à droite un champ de blé, sur la bande d'or du couchant la silhouette d'un pigeonnier, et, au-dessus de tout cela, en soi si ordinaire, une grande et sereine harmonie, ce je ne sais quoi d'intraduisible qui révèle qu'un rêveur a passé là et nous rappelle que la beauté d'une œuvre d'art a sa source véritable bien moins dans les choses observées que dans le cœur de celui qui observe. A côté et derrière le maître, on doit citer un bon paysage de Cornelis du Bois, son imitateur (nº 705), signé et daté 1649, et une *Forêt* (nº 707), attribuée à Rombouts, par M. le Dr Riegel, mais qui était précédemment donnée et qui sera, croyons-nous, rendue à Jan van Looten dans la prochaine édition du catalogue du Musée ; enfin, et pour finir, un charmant paysage, enveloppé et harmonieux, de Jan van der Heyden, signé de son monogramme (nº 710).

⁂

Les Écoles des Pays-Bas prennent à vrai dire toute la place au Musée de Brunswick. On y trouve aussi pourtant quelques représentants des autres pays qu'il faut signaler avant de quitter définitivement la *Gemälde Gallerie*.

C'est, pour l'École Allemande, proprement dite, un bon portrait d'Holbein, daté de 1533, représentant Cyriacus Cale, commerçant allemand, résidant à Londres dans les établissements de la Ligue hanséatique ; de Lucas Cranach le vieux ou de son atelier, un des innombrables portraits de Luther et un *Hercule aux pieds d'Omphale* (nº 348) signé du monogramme du maître, daté 1537, bon tableau, très caractéristique, dont les glacis ont malheureusement beaucoup souffert, où Hercule est représenté sous les espèces d'un seigneur de la cour de Saxe, tandis que quatre dames en robes rouge, verte, orange et bleue lui tendent la quenouille à filer ; Omphale, plus décolletée que ses compagnes, coiffe d'un linge blanc le chef déshonoré du héros ;

et pour que la moralité de la scène n'échappe à personne, on lit sur un cartouche un quatrain dont voici les deux derniers vers :

Sic capit ingentes animos damnosa voluptas
Fortiaque enervat pectora mollis amor.

De Lucas Cranach le jeune, la *Prédication de saint Jean-Baptiste* (nº 351), avec le monogramme et la date 1549, répétition agrandie d'un tableau de Cranach le vieux de la galerie de Dresde antérieur de six années, où l'on voit une trentaine de contemporains du peintre, groupés les uns à pied, les autres à cheval devant le précurseur, qui, pour se faire mieux entendre, est monté sur un tronc d'arbre scié et appuyé sur une maîtresse branche, vêtu de sa seule peau de mouton, leur annonce la pénitence. Tout cela sec, dur, anguleux, volontaire, énergique, corsé et très intéressant.

Citons, encore, un *Anachorète* (nº 16) d'Amberger; deux vivants portraits de Barthélemy de Bruyn (nºs 12 et 13), celui de femme surtout, charmant dans sa sécheresse, une fleur à la main, les nattes tressées de ses cheveux sortant d'une coiffure de velours rouge et or pour encadrer son fin visage où meurt un mystérieux sourire; enfin un grand tryptique de 1506, autrefois dans la cathédrale de Brunswick, œuvre embarrassée, mais non sans vigueur, curieuse par l'observation des physionomies, d'un maître de la basse Saxe, Johannes Raphon (mort en 1528), dont on connaît d'autres tableaux à Göttingen et dans le Dôme d'Halberstadt.

Les Italiens ont un morceau très important et d'un grand prix : *Adam et Ève*, attribué d'abord à Giorgione mais plus vraisemblablement aujourd'hui de Palma Vecchio. Sans entrer dans la discussion, je signale la grande analogie que, malgré de notables divergences, on peut constater pour l'attitude des personnages et la disposition de la scène, entre ce tableau et la belle estampe d'Albert Dürer où se lit, sur un cartouche accroché à une branche d'arbre, la date de 1504. Les ressemblances et surtout les différences seraient intéressantes à étudier au point de vue du génie particulier des deux Écoles.

Mentionnons encore un Veronèse (nº 171) plus que douteux, deux bons portraits vigoureux et significatifs du Caravage (nº 175) et de Ribera (nº 183); ce dernier surtout intéressant s'il faut vraiment y reconnaître le maître espagnol Zurbaran. Enfin quelques œuvres de décadence, mais caractéristiques, de Guido Reni (nº 292), Francesco Albani (nº 299) et Benedetto Castiglione (nº 268).

Ne parlons de l'École Française que pour signaler un excellent portrait par Largillière de Jean-Baptiste Tavernier, l'infatigable voyageur, en costume persan, turban vert, robe jaune à fleurs rouges et vertes, manteau à fourrures, les yeux singulièrement vifs et mobiles, le nez crochu et fureteur, les sourcils arqués, l'air bonhomme et malin, très vivant et de belle qualité (n° 187). — Le portrait de la duchesse d'Orléans (la Palatine), par Rigaud, a de bonnes parties, surtout dans les étoffes, et de l'allure; mais on peut douter qu'il soit de la main du maître. Il est plus probable que nous n'avons ici qu'une copie, comme on en faisait tant alors, pour servir aux cadeaux officiels. — Quant aux Watteau imvraisemblables, prudemment relégués d'ailleurs dans un petit coin sombre, ce n'est pas la peine d'insister.

Telles sont, incomplètement résumées, les richesses du Musée de Brunswick. Les chercheurs, on le voit, peuvent y trouver à travailler beaucoup, le dilettante à admirer çà et là; chacun à s'y plaire et à profiter, selon ses goûts et sa méthode... Tel amateur, épicurien raffiné, ne pose ses regards que sur les fleurs les plus belles où semble triompher la gloire de l'espèce, tandis qu'un naturaliste, penché sur son microscope, use ses yeux à l'étude de quelques types avortés, dans l'espoir de mieux pénétrer les lois obscures de la Vie... L'un est digne d'envie, l'autre de respect et de reconnaissance; ils ont raison tous les deux.

ANDRÉ MICHEL.



ÉTUDES

SUR

LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

(SIXIÈME ARTICLE[1].)

TABLE



La table est un meuble composé d'un plateau portant sur des pieds; elle sert principalement de table à manger.

A la cour et chez les grands personnages, où tout est réglé par une étiquette rigoureuse, le seigneur mange généralement seul avec sa femme; le service est un cérémonial silencieux et compassé, la table remplit une fonction officielle. Chez le bourgeois, bien que les règles de préséance soient toujours scrupuleusement respectées, le rôle de la table est plus intime. Elle réunit périodiquement la famille, les amis; on y séjourne, on y cause longtemps. Qu'il s'agisse de célébrer un anniversaire, un baptême ou un mariage, elle est l'accessoire indispensable de toutes les fêtes. Nos aïeux du XVIe siècle, vigoureux et sanguins, accoutumés à la vie dure, aux grands voyages par tous les temps, sur des chemins dangereux et mal entretenus, aimaient, en rentrant au logis, à trouver une bonne table, appétissante,

1 Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXII, p. 139, 218, 361; t. XXXIII, p. 312 et t. XXXIV, p. 52.

bien parée et bien garnie. C'est pourquoi le vieux Corrozet chante la table en ces termes :

Table clere, table luysante,
Table à la chambre bien duysante,
Table tous les jours bien frotée,
Table sur deux tresteaux portée,



HENRI II. — TABLE, NOYER. (Musée de Compiègne.)

Table qui causes le désir
De prendre savoureux plaisir
A chascune viande exquise...
Table d'une nappe parée
Garnye de metz precieux
Et de bons vins délicieux,
Table remplye de caquet.
Table où se faict le grand bancquet

A jour de feste ou jour de nopces.
Table où on parle negoces,
Puis de la paix, puis de la guerre,
Puis de France, puis d'Angleterre,
Puis de vertu, puis de folye.
Table comme ung miroir polye...
O table honneste et tresnotable,
Table de boys, ô belle table,
Je prie à Dieu qu'il te munisse,
Tant bien t'appreste et te garnisse,
Qu'à tout jamais par tout moyen
Ayns son pain cotidien [1].

La bonne tenue à table est une des obligations essentielles du savoir-vivre; les traités de civilité donnent à ce sujet les indications les plus instructives. On enseigne les formules de politesse et la façon de s'y prendre quand on apporte l'eau parfumée pour laver les mains avant et après le repas; comment on doit se placer, s'asseoir, jeter la serviette sur l'épaule ou le bras gauches, saisir la viande avec les doigts pour la porter à la bouche, car tout le monde, depuis le paysan jusqu'au souverain, mangeait alors sans fourchette [2]. « Prenez ce qu'on vous offre, dit Erasme [3], avec trois doigts, ou tendez votre assiette pour le recevoir... Il y a des gens qui, à peine assis, jettent les mains sur les plats... il faut recevoir sur son assiette ce que l'on ne peut prendre avec les doigts. » Le traité des *Contenances de table* dit la même chose plus brutalement :

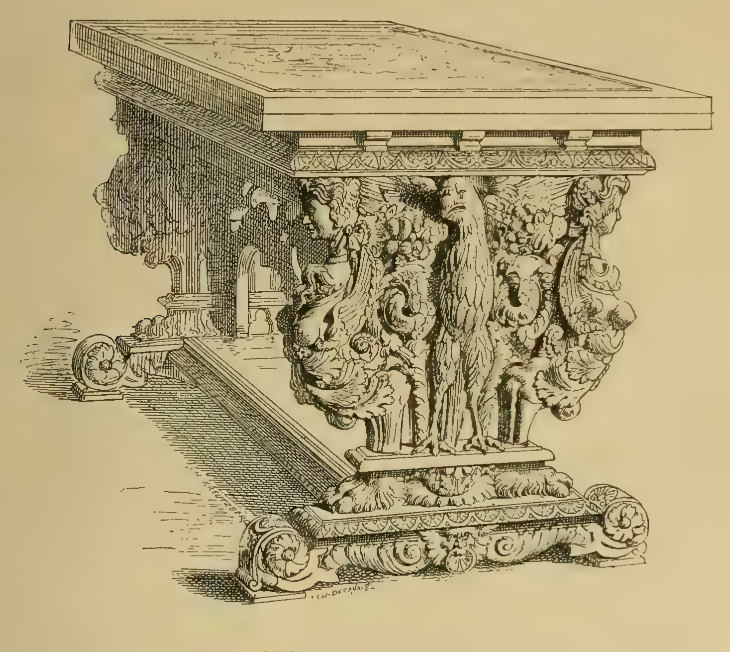
Ne touche ton nez à main nue
Dont ta viande est tenue.

1. *Blason de la Table*, 1539.

2. L'usage de la fourchette, comme nous l'entendons aujourd'hui, ne commence pas en France avant le règne de Henri III. Jusqu'alors la fourchette est une exception fort rare; elle ne sert que pour manger certains fruits qui pourraient tacher les doigts, ou des grillades chaudes. Même à la fin du XVIe siècle, les gens les mieux élevés se servent encore, tantôt des doigts, tantôt de la fourchette nouvellement mise à la mode. Brantôme parle des élégantes qui « lorsqu'elles mangent des pastez et autres friandises chaudes et y peschent, mettent la main dedans *ou* avec les fourchettes ». Montaigne avoue qu'en mangeant il « mord souvent sa langue, parfois *ses doigts*, de hastiveté ». De même en Italie, Sabba da Castiglione (*Ricordi*, p. 86) raconte qu'un gentilhomme était si soigné de sa personne que, « pendant douze ans qu'il vécut avec lui, il ne lui arriva qu'une fois de manger la salade sans gants, pour ne pas se barbouiller les mains. » Plus loin il dit encore : « Quand il mange, il manœuvre ses doigts plus prestement qu'un joueur de guitare, fût-il Giovan Maria Guido. »

3. *De Civilitate morum*, 1530.

Dans les *Dialogues* de Louis Vivès [1], un des personnages parle ainsi : « Je n'ai que faire de couteau, je romprai la viande des dents en mordant, ou je la mettrai en menus morceaux avec les doigts [2] ». Ailleurs le maître dit à ses élèves : « Ne touchez pas à la viande, sinon du côté que vous en voulez prendre... Relevez vos manches, si



CHARLES IX. — TABLE, NOYER.

(Musée de Dijon.)

elles sont fendues, jusqu'aux épaules ; sinon resserrez-les ou bien troussez-les jusqu'au coude. Si elles retombent, attachez-les d'une épingle ou, ce qui vous convient mieux, d'une épine. Vous, mon petit

1. *Colloquia*, traduits par Benjamin Jamin, 1573.

2.
O ongle riche et précieux,
Ongle qui tranches quand tu veux,
Ongle qui, en lieu de forcettes,
A la belle sers de pincettes.

(Gilles d'Aurigny, *Blason de l'ongle*.)

maitre, vous vous couchez sur la table; où avez-vous appris cela? à la porcherie sans doute. Eh! qu'on lui mette un coussin sous le coude... Que chacun nettoie son couteau et le serre dans son étui... Levez-vous tous ensemble et lavez vos mains devant que l'on rende grâces à Dieu. Enlevez la table et appelez la chambrière, qu'elle apporte le balay pour balayer le plancher. »

Il va sans dire que le paysan, voire même le gentilhomme campagnard, n'y mettent pas tant de façons. Écoutez plutôt Noël du Fail, le conteur le plus fidèle et le plus pittoresque des paysanneries bretonnes :

« Du temps du grand roi François, on mettoit encore en beaucoup de lieux le pot sur la table, sur laquelle y avoit seulement un grand plat garni de bœuf, mouton, veau et lard, et la grand'brassée d'herbes cuites et composées ensemble, dont se faisoit un brouet, vrai restaurant et elixir de vie. En ce mélange de vivres ainsi arrangé, chacun y prenoit comme bon lui sembloit et selon son appétit... Tous y mangeoient du gras, du maigre. chaud ou froid selon son appétit, sans autre formalité de table, sauces et longue platelée de friandises qu'on sert aujourd'hui en petites écuelles remplies de montres seulement... Tous qui vouloient, riant et jouant, sans trahison et dent de chien, alloient laver leurs mains au puits. à la pierre duquel aiguisoient leurs couteaux, pour à qui mieux mieux couper de longues et larges lèches de gras jambon, ou grosse et tremblante pièce de bœuf salé, et icelles tranches sur le bon pain bis faictis (fait exprès), et en donner aux assistans plus honteux, à chacun son lopin, pour rabattre les premiers caquets de la faim;... les plus âgés s'asseyant au beau milieu de la table, après avoir prié Dieu par la bouche d'un petit enfant. Puis la jeunesse se pèle-mêlant sans ordre, sans cérémonie, sans envie, sans grands respects, triomphoit à bien mordre et griffer de bon appétit; chacun disant le mot, comme tout est compagnon à la table et au jeu. »

A la ville, on est plus civilisé. Mathurin Cordier raconte ainsi, sous forme de dialogue, un dîner officiel :

« Le quantième était le maistre à table ? — Je n'y ai pas pris garde, mais il estoit quasi au milieu de la table. — Et vous? — Ho ho sot, pourquoy demandez-vous cela ? que moy, homonceau, disnasse avec si grands personnages. Ce m'a esté assez grand honneur à les servir. — Y avoit-il aucunes femmes? — Non, fors la femme de mon oncle, laquelle estoit assize au bout de la table. — Comment ! pourquoy estoit-elle si reculée ? — Ainsi l'a elle voulu, afin de se lever de table plus aisément quelquefois, pour donner ordre à servir... — Dites-moy premièrement à quelle heure on se mit en table ? — Quasi dix heures. — A quelle heure se leva on ? — Un peu devant midy (suit une longue description du dîner où il fut changé quatre ou cinq fois d'assiettes)... Quand mon oncle veit que les convives estoient quasi tous las de manger, de boire, de parler, alors il fit verser du vin à chacun, et les

invita tous de boire pour l'issue. De là on lève tout d'ordre; on jette sur table de fines serviettes larges; on donne de l'eau odoriferante pour laver légèrement les mains; mon cousin et moy rendons graces à Dieu, suyvant notre coustume, et mon oncle remercie à haute voix la compagnie... — Que faisiez-vous cependant qui aviez servy à table ? — Nous nous retirasmes à la cuisine afin de disner, où nous fismes bonne chère et nous traitasme à notre aise [1]. »



HENRI III. — TABLE, NOYER.

(Hôtel de ville de Besançon.)

Voyons maintenant le cérémonial en usage à la cour. L'auteur de l'*Isle des Hermaphrodites* raconte par le menu et d'après nature sans doute, le dîner de Henri III. Nous passons la description des nappes, des plats, de la nef d'argent doré contenant « l'esvantail et les gands », du « cadenas » ou nécessaire de table pour le couteau, la fourchette, la cuiller et le pain; arrivons à l'entrée du roi :

« On prit un grand bassin d'argent doré, avec une esguière de mesme estoffe, et, d'un des costez de la nef qui estoit sur la table, on prit une serviette plyée à petits plis. Avec tout cecy, ces trois que je viens de dire se lavèrent tous les mains; puis ceux qui estoyent de cette suitte, ausquels on bailla

1. Mathurin Cordier, *Colloques*, liv. IV, 22.

d'autres serviettes et aussitost chacun se vint seoir, les trois premiers dans des chaires de velours, faictes d'une façon qu'ils appellent brizées et fort esloignées les unes des autres... Quand ils furent assis, on vint lever les plats qui couvroient toutes les viandes, tandis que d'autres apportoient des assiettes et des serviettes aux trois qui estoient assis dans ces chaires... Trois hommes se vinrent camper debout devant ces Hermaphrodites, ayant chacun une serviette sur l'épaule et un grand cousteau en la main, avec lequel ils destranchaient la viande qui leur estoit la plus agréable. Car ils faisoient passer tous les platz devant eux, comme une compagnie de gens de guerre qui voudroit faire le limacon; ils arrestoient seulement à la passade, ce qu'ils vouloient et repoussoient le surplus avec un petit coup de doigt... Ils ne touchoient jamais la viande avec les mains; mais avec des fourchettes ils la portoient jusque dans leur bouche en allongeant le col, et le corps sur leur assiette... car il est deffendu en ce pays-là de toucher la viande avec les mains, quelque difficile à prendre qu'elle soit; et ayment mieux que ce petit instrument fourchu touche à leur bouche que leurs doigts [1]... Après que chascun se fust rassasié de ces délicatesses, on commença à desservir et, après qu'on eust tout osté, on apporta un grand bassin d'argent doré avec un vase de mesme estoffe, et dedans de l'eau ou on avoit trempé de l'iris, avec laquelle ils lavèrent leurs mains... puis on prit dedans ceste nef les gands et les esventails des trois premiers qu'on leur alla présenter. Après cela on osta les deux nappes... »

Il y a deux sortes de tables, la table à supports mobiles et la table à supports fixes.

La première se compose d'un plateau indépendant que l'on pose à volonté sur des tréteaux volants. C'est le type usuel du moyen âge et des premiers temps de la Renaissance, la « table sur deux tréteaux portée » de Gilles Corrozet. Facile à construire, à démonter, à emballer, à réduire en petit volume, elle se loge aisément dans les grands bahuts de voyage. Elle ne tient pas de place, on la dresse, on l'enlève en un instant [2].

Souvent le plateau se replie sur lui-même au moyen de charnières : — « Deux tables garnyes de tresteaulx, l'une fermant à trois charnières de leton *(Inv. Duchesse de Valentinois, 1514)*; — une petite table à la mode d'Espaigne, qui se ouvre et clot *(Inv. Marguerite d'Autriche, 1523)*; — une petite table ployante *(Inv. Ravestain, 1527)*. » — Un autre système consiste à fixer les tréteaux avec des charnières placées sous la table, ce qui permet de les rentrer à volonté; en 1589, chez Catherine de Médicis, on trouve encore des tables « appliquées

1. Ce passage indique clairement que la fourchette était alors une nouveauté.

2. « Incontinent les tables et les tréteaux furent apportez et dressez quasi sans qu'on s'en apereeut » (*Polyphile français*, page 34, verso).

sur des tréteaux qui se brisent ». On a fabriqué de la sorte beaucoup de tables de petit modèle pour les parties de campagne et de chasse; on les appelait tables *de camp :* — « Une table de camp pozée sur un pied brizé (qui se replie); une table de camp brizée couverte de lames d'argent » *(Inv. Cath. de Médicis, 1589).*



HENRI III. — TABLE, NOYER.

(Collection Chabrières-Arlès.)

La table à supports fixes est celle qui fait corps avec les tréteaux ou supports assemblés à demeure et reliés par une traverse. Au début de la Renaissance, ces tables sont fort simples; elles portent sur des piliers carrés, maintenus par des goussets, une traverse et des patins. Elles sont solides, massives et servent principalement dans les réfectoires de couvent, dans les cuisines, chez le paysan, partout où les déménagements et les voyages sont moins à craindre. Viollet-le-Duc a donné le dessin de quelques tables de ce genre d'après les bas-reliefs des stalles d'Amiens [1]. Parfois les tréteaux

1. *Dict. du mobilier*, au mot TABLE.

sont formés de balustres et les patins ornés de quelque sculpture, comme dans la vignette du *Blason de la table*. Ces tables sont généralement peintes.

Mais ce modèle primitif, héritage du passé, ne pouvait convenir aux novateurs raffinés de Fontainebleau ; la mode exigeait un mobilier stable, élégant, décoratif. Dès lors, la table se transforme comme le reste : le plateau repose sur une ceinture ornée de canaux, d'oves ou de godrons ; les tréteaux, remplacés par des supports à colonnes, à cariatides ou à balustres, deviennent le motif principal de la décoration. Le patin sera gracieusement découpé pour lui donner plus de légèreté. Quant à l'intérieur, toujours masqué par les sièges rangés de chaque côté sous la table, sa décoration sera plus simple. Partout la sculpture est rehaussée de touches d'or : — « Une grande table de nouhier qui se tire, les bouts d'icelle de taille (sculptés), le chassis enrichy, ou sont armoyé en ung chascun bout les armes de la maison mortuaire, et deux satyres, raulsez (rehaussés) d'or partout là ou est nécessaire » *(Inv. Gauthiot d'Ancier, 1596)*. Les Romains avaient imaginé de faire supporter leurs tables par des sphinx ou des animaux d'ivoire, adossés et gueule béante :

... Latos nisi sustinet orbes
Grande ebur et magno sublimis pardus hiatu.
(Juv., *Sat.*)

Sur cette donnée, Du Cerceau compose ce bel arrangement de forme évasée, en éventail, où des satyres, des chimères ailées, des griffons, disposés en console, rachètent d'une façon si heureuse le porte-à-faux du plateau et donnent à l'ensemble un caractère somptueux et monumental.

Ces tables ont une hauteur qui varie de 0m,80 à 0m,87, soit 0m,07 à 0m,14 de plus que nos tables à manger modernes. La différence correspond à une différence équivalente dans la hauteur des sièges. Elles sont pourvues de rallonges : — « Une table carrée, tirant par les deux bouts, garnye de son pied à pilliers tornez, plate-forme et un marche-pied (traverse) *(Marché de Jacques Remaud, de Paris, 1566)* ; — une table qui se tire, à termes, l'enchasseure enrichie de taille, et les termes, les goussets et les pattes aussi taillés *(Marché de Jehan Renoul, de Paris, 1577)* : — une table de salle, qui se tire, de 4 pieds de long sur 2 pieds 5 poulces de large, de 2 pieds 7 poulces de haut, et au meilleu une grande ovale de jaspe enrichie de marquetterie à fleurs ; les bords garnis de deux filetz de brezil dans lesquels y aura

huit tables de jaspes ornées de marquetterie, ladite table pozée sur six coulonnes cannelées de brezil, le chassis dessoubz ladite table enrichy de marquetterie » *(Marche de Symon Hardouin, M^tre menuisier de Paris, 1579)* [1].

Le mécanisme des rallonges se compose de deux plateaux superposés. Le plateau inférieur, séparé dans sa largeur en deux moitiés montées sur des coulisses à bascule, se tire à volonté, chaque moitié



HENRI IV. — TABLE, NOYER.

(Collection Spitzer.)

venant s'ajuster aux extrémités du plateau supérieur qui se rabat au même niveau. Presque toutes les tables de ce genre qui nous sont parvenues sont encore munies de leurs anciennes rallonges qui se manœuvrent aussi aisément que le premier jour. Jacques Wecker, médecin de Colmar, auteur du traité *De Secretis* (Bâle, 1582), explique le fonctionnement de ces « tables qui se redoublent » ; il en donne le dessin et paraît attribuer l'invention aux Flamands : « Il ne faut pas, dit-il, mespriser la façon des tables que j'ay souvent veu à Gand

1. Ces trois marchés, tirés des archives des notaires de Paris, m'ont été communiqués par M. le baron Pichon.

en Flandre ». En effet Vriedeman de Vriese a gravé plusieurs modèles de ce genre dans les *Différents pourtraicts de menuiserie*. Mais Vriese s'est inspiré de Du Cerceau qui le précède de plusieurs années; or les tables de ce dernier sont déjà pourvues du plateau qui se dédouble et rien n'empêche de croire qu'il en soit l'inventeur; il s'entendait fort bien en mécanique et Jacques Besson l'avait choisi pour graver plusieurs planches de son *Théâtre des instruments et des machines*, 1578.

Indépendamment de la table à rallonges spécialement consacrée aux repas, le XVIe siècle a fabriqué d'autres modèles de formes, de dimensions et de matières diverses, destinés à servir de bureau, de comptoir, de table à jeu, de table à écrire, etc. On trouve, dans les vieux inventaires, des tables rondes, ovales, à un pied, à trois pieds; des tables d'argent, de marbre, d'érable, de cèdre, de cyprès; des tables à banc et à chaise, des tables d'enfant, d'accouchée, etc., etc. Les extraits qui suivent expliquent suffisamment ces variétés : — « Une table en bois d'érable *(Inv. de Badouiller d'Aunay, 1544)*; — une petite table garnye de son pied à façon de chaize *(Inv. Simon Drouet, 1545)*; — une petite table servant à accouchée *(Inv. Françoise de Verdun, 1560)*; — une petite table servant à enffans, garnye de deux petites formes *(Arch. Not., 1566)*; — une table de boys de noyer à marqueterie, dessus d'un passement (entrelacs) de boys de Brezyl, assize sur un treteau à pilliers cannelez à marqueterie *(Vente de Gouffier, 1572)*; — une grande table de marbre, assize sur un pied de bois doré et marqueté; une petite table d'ung pied quatre doitz en carré, couverte de velours noir; une table ovalle de pied et demy de hault sur quinze poulces de large; une table brizée façon d'Indie (de Chine?) sur ung pillier en ovale marqueté de buys, avec de petites medalles de cuivre *(Inv. Catherine de Médicis, 1589)*; — ung comptoir long faict en forme de banc *(Inv. Jeanne de Bourdeille, 1597)*; — payé à Jean Lallemand pour une fermeture d'assemblage qui se brize en deux, pour la table d'argent doré; payé à Nicolas Michault pour dix aulnes et demy de fustaine d'Angleterre, pour faire une enveloppe autour de la table de marbre et d'agathe qui est à la Gallerie des Cerfs. » (*Comptes du Palais ducal de Nancy*, 1606.)

Parmi les tables de la seconde moitié du XVIe siècle, quelques-unes ont eu la chance d'échapper aux ravages du temps et de la mode; ces beaux meubles si rares et si enviés, sont le triomphe des collections parisiennes et lyonnaises. Nous nous bornerons à signaler les plus remarquables.

Au Musée de Compiègne : — Magnifique échantillon de la fabrique

parisienne. Sur chaque support, une cariatide de femme à gaine, soutenant des guirlandes et accompagnée d'amours, est accostée de deux chimères ailées formant consoles en éventail. Le patin se compose de deux chevaux marins. A l'aplomb de la cariatide centrale, la ceinture est interrompue par un panneau représentant une femme nue, couchée sur des tronçons de colonnes. (Légué par Antoine Vivenel à la ville de Compiègne.)



HENRI IV. — TABLE, NOYER.

(Collection Spitzer.)

Au Musée de Dijon : — Table à éventail, fabrique bourguignonne. Le support, qui présente quelques traces de dorure, se compose d'un aigle debout, les ailes déployées, entre deux chimères ailées, à griffes de lion, dont les pattes sont entravées par une traverse. Patin ajouré, orné de feuilles et d'un mascaron. Les deux traverses haut et bas, sont reliées par une décoration à claire-voie du plus beau caractère. Plateau supérieur entouré d'un filet de marqueterie. (Acheté à Tart, Côte-d'Or, et restauré en 1829.)

M. le baron Nathaniel de Rothschild, à Vienne (Autriche), possède une table de la même main et d'un modèle à peu près analogue :

l'aigle est remplacé par un vase et un cartouche d'armoiries (ancienne collection Récappé).

Au Musée de Lyon : — Deux tables, l'une à colonnes ornées de baguettes, l'autre à éventail formé d'un terme en gaine et de deux monstres à bec d'oiseau dont les pattes se rattachent à la gaine du terme par un lambrequin.

Au Musée de Cluny : — Table à éventail avec mascaron central entouré de cuirs; deux chimères, la gueule ouverte, forment console.

A l'Hôtel de ville de Besançon : — Table à éventail ayant appartenu à Gauthiot d'Ancier et décrite comme suit dans son inventaire après décès (1596) : « Une aultre table, aussi de bois de nouhier, qui se tire, le tout de taille (sculpture), enrichy de deux demi-testes de bélier dans un chascun bout, et par le milieu (sur la traverse) de termes de molures, avec le chassy enrichy; taxée 14 francs. » M. Auguste Castan, qui a publié une notice fort curieuse sur cette table [1], nous apprend qu'elle a dû être faite, comme le cabinet dont nous avons déjà parlé [2], par Pierre Chenevière, menuisier à Besançon, sur les dessins ou d'après l'inspiration d'Hugues Sambin. On assure qu'un amateur a fait offrir 20,000 francs de ce bel exemplaire.

Chez M. le baron Adolphe de Rothschild, à Paris : — Petite table-console soutenue par deux chimères à pattes très allongées, dont la queue s'enroule en forme de coquille; les chimères reposent sur des lions accroupis tenant un écusson. Dans l'entre-jambe, un motif en manière d'éventail avec un mascaron et deux animaux à tête d'oiseau et à pied de bouc. Le meuble était doré (École Bourguignonne, ancienne collection Récappé).

Chez M. Chabrières-Arlès, à Paris : — Table à colonnes, de l'École Bourguignonne; le châssis posé sur des colonnes en encorbellement, soutenues par deux colonnes trapues, enveloppées de lierre. A chaque extrémité du patin, une tête de lion la gueule béante (ancienne collection Carrand) [3]. Deux autres tables lyonnaises à éventails, l'une venant de Lyon (collection Desclaux) [4], l'autre trouvée à Saint-Cyr, aux environs de Lyon.

Chez Mme Vve Rougier, à Lyon : — Deux tables à éventail; dans l'une le support est composé d'animaux chimériques, à pied de bouc,

1. La *Table de l'Hôtel de ville de Besançon*, 1880.
2. Voir l'article *Armoire, cabinet.*
3. Reproduit dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise*, par M. J.-B. Giraud.
4. *Idem.*

avec un trophée pour motif central; dans l'autre, le support est formé d'enroulements et de cuirs, avec une tête de lion de chaque côté et un mascaron au centre (École Lyonnaise); — table à colonnes cannelées réunies par une arcature, flanquées de deux chimères formant consoles. Cette table, dont la composition sobre et architecturale, rappelle la manière de Du Cerceau, paraît être une œuvre parisienne [1].

Chez M. Spitzer, à Paris : — Échantillon à éventail, formé de deux piliers à termes d'homme et de femme, rattachés par une arcature surmontée d'un mufle de lion; deux monstres à tête humaine sont disposés en consoles latérales; — autre modèle à colonnes très courtes à baguettes; la plate-bande de la ceinture marquetée de bois de couleur; aux quatre angles, des têtes de bélier.

Chez M. Foulc, à Paris : — Table à éventail formée d'une planche de noyer de moyenne épaisseur. Au centre, une cariatide de femme en gaine soutenue de chaque côté par deux consoles avec une tête de lion. Ce support, d'un modèle excellent, présente quelque analogie avec celui de la table de Besançon (École Bourguignonne); — autre modèle porté par quatre chimères placées de biais et regardant les angles de la table; — table à quatre balustres finement sculptés, placés aux quatre angles et réunis par quatre traverses.

Chez Mme Vve Dardel, à Lyon : — Grande table à balustre central enveloppé de lierre et accosté de deux balustres plus petits; aux quatre angles, des pendentifs à chapiteau ionique (École Lyonnaise?).

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Ces trois tables sont reproduites dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise*.





GÉRARD TER BORCH

ET SA FAMILLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



III



Gérard, l'aîné des fils de Ter Borch le vieux, était né à Zwolle en 1617. et cette date qui nous est révélée par une pièce de vers de Gésina était restée jusqu'ici inconnue[2]. Nous avons vu que non seulement sa vocation n'avait pas été contrariée par sa famille, mais que dès le début il avait reçu les encouragements et les leçons de son père. L'ignorance où l'on était du talent de celui-ci avait, bien à tort, fait soupçonner sur ce point la véracité du témoignage de Houbraken. La vocation de cet enfant s'était d'ailleurs annoncée de la façon la plus irrécusable. Nul doute

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 388.

2. La dernière édition du catalogue de Berlin (1883) plaçait cette naissance

que Gérard le vieux n'ait assuré à son fils une éducation classique assez soignée; mais il avait été particulièrement heureux de recueillir les précoces manifestations de son talent. C'est avec une satisfaction évidente qu'il a noté lui-même le premier des dessins qui nous ont été ainsi conservés. Ce croquis, assez informe, du reste, et qui représente un cavalier vu de dos, porte la mention suivante : « *Anno* 1625. *den 25 september, G. T. Borch de Jonge inventur.* » Puis vient une figure



VUE DE ZWOLLE.

(Fac-similé d'un dessin de Gérard Ter Borch.)

d'homme, d'une facture déjà un peu moins gauche, et le bon père, avec un contentement toujours croissant, constate les progrès du débutant et s'empresse d'en certifier la date : « Mon Gérard a fait d'après nature ce dessin à Zwolle, le 24 avril 1626. » L'année d'après (janvier 1627) un lavis à l'encre de Chine nous montre une compo-

entre 1613 et 1617; l'édition plus récente encore du catalogue de la Pinacothèque de Munich (1884) porte simplement l'indication : après 1613. Ainsi que le remarque M. Moes, Houbraken donne bien, il est vrai, comme une rectification, à la page 32 du volume contenant la vie de Ter Borch, la date de 1618; mais on ne s'explique guère pourquoi, deux pages plus loin, il reporte cette naissance à l'année 1608, sans faire mention de cet erratum à la fin de ce volume. (A Houbraken : *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*, Amsterdam, 1721, T. III.)

sition dans le goût de l'époque : Judith avec sa suivante préparant le sac destiné à recevoir la tête d'Holopherne. Dans le choix du sujet comme dans l'exécution elle-même on sent là très nettement l'influence de Gérard le vieux. Mais presque aussitôt, sans s'obstiner davantage à ces données académiques, l'enfant trouve sa vraie direction et l'étude de la nature, la sincérité avec laquelle il la consulte, le charme qu'il apporte à son expression vont donner à son talent la force et la souplesse qui feront de lui un des interprètes les plus fidèles de la vie hollandaise. C'est autour de lui qu'il cherchera désormais ses modèles et il ne cessera plus d'emprunter aux scènes familières de leur existence des compositions d'un sens tout moderne et dont la simplicité même mettra mieux en relief son originalité.

Le dessin que nous reproduisons ici et qui porte la date 1628 marque avec quelle sûreté il aborde ces données nouvelles. La décision, la facilité merveilleuse avec laquelle, dans ce Repas de Famille les divers personnages sont mis en place, l'élégance de ce trait sommaire et rapide, la justesse des attitudes et des physionomies, tout cela ferait presque douter de l'exactitude de la date, car tout cela n'est guère, à notre avis, d'un enfant de onze ans et dénote, au contraire, les qualités et l'expérience d'un artiste consommé. Mais Gérard allait donner bientôt après des preuves réitérées de sa précocité. Nous les trouvons dans ses travaux des années suivantes : des études de chevaux, des scènes de marché, des croquis faits (29 et 31 janvier 1631) d'après des patineurs qui s'ébattent sous les murs de Zwolle. Ces derniers dessins se rattachent à un ordre de compositions que l'artiste devait souvent reprendre et dont les albums contiennent de nombreuses variantes. Les amusements que chaque année l'hiver ramène sur les canaux glacés de la Hollande, l'aspect animé que présente par une belle journée cette foule avide de mouvement, heureuse de se dédommager des longues réclusions de la saison mauvaise par ses libres courses à travers l'espace, la diversité des épisodes et des allures, et le pittoresque du décor étaient bien faits pour séduire ce jeune homme épris de la nature. Un peintre des environs, Hendrik Avercamp, qui à ce moment même habitait Kampen, sa ville natale, lui avait d'ailleurs donné l'exemple en faisant de pareilles scènes le sujet le plus habituel de ses tableaux. Sociable et courtois comme il l'était, Gérard le vieux, qui avait pu connaître en Italie ce confrère dont il possédait plusieurs dessins, se plaisait sans doute à entretenir avec lui des relations de bon voisinage. Désireux de procurer à son fils toutes les occasions de s'instruire, peut-être l'avait-il amené avec lui

quelque jour à Kampen, et peut-être est-ce le souvenir d'une visite à l'atelier d'Avercamp ou de quelque autre artiste de la contrée que nous trouvons retracé dans un dessin daté de juin 1631. On aimerait à savoir, en tout cas, quel est le maître de ce logis où nous sommes ainsi introduit, un peintre certainement, car des tableaux et de nombreuses palettes sont accrochés aux murailles. Mais ce peintre, quel est-il et en quoi cet épisode qu'il a pris soin de dater exactement se rattache-t-il à la vie de Ter Borch lui-même ? Ce sont là des questions



LA FAMILLE A TABLE.

Fac-similé d'un dessin de G. Ter Borch. (1628.)

auxquelles on voudrait pouvoir répondre et dont la solution ajouterait encore un précieux intérêt à la valeur de ce charmant croquis.

Un album de poche que nous avons eu plaisir à feuilleter [1], nous permet de suivre notre artiste dans ses courses aux environs de Zwolle et de constater avec quel scrupule il copie la réalité. Les motifs les plus simples l'attirent : de pauvres chaumières, des cours de ferme avec leurs hangars, leurs meules de foin, et çà et là des chevaux ou des vaches qui broutent paisiblement. Ou bien, sous les murs mêmes de Zwolle, il dessine les remparts de la ville, avec leurs tours et

1. Il figurait au catalogue de la vente sous le n° 312 et comme étant composé de dessins de Herman; mais, après l'avoir étudié chacun de notre côté, M. Moes et moi, nous avions acquis tous deux la certitude que ces dessins devaient être restitués à Gérard, son frère aîné.

leurs portes, aujourd'hui détruites pour la plupart, la Kamper-Poort, la Diesser-Poort et le Clocher de Saint-Michel. Tous ces éléments pittoresques, ainsi qu'on en peut juger par la reproduction que nous donnons en tête de cet article, sont très nettement indiqués dans des dessins qui rappellent ceux de Gérard le vieux, largement massés, comme ceux-ci, à grands traits de plume.

Mais, si profitables que fussent ces études, Zwolle n'offrait pas des ressources suffisantes pour le développement d'un artiste de cette trempe, et son père, sentant bien qu'il lui fallait un enseignement plus complet, se décida à se séparer de lui. Peut-être hésita-t-il quelque temps au sujet de la direction qu'il convenait de lui donner. Nous trouvons, en effet, une tête d'étude de Gérard, datée d'Amsterdam en 1632; mais le séjour qu'il put faire dans cette dernière ville fut certainement de peu de durée, et c'est à Harlem que devait se terminer son apprentissage. Houbraken, qui nous avait déjà transmis ce renseignement, ignorait le nom du peintre auquel le jeune homme avait été confié. Nous savons aujourd'hui que c'est dans l'atelier de Pieter Molyn que son père le fit entrer, et sans que nous puissions dire quelles considérations avaient dicté ce choix, il convient de l'approuver. Parmi tous les artistes qui assurèrent à l'école de Harlem l'influence prépondérante qu'elle exerça au commencement du XVIIe siècle, Pieter Molyn mérite une des premières places. Il appartenait à ce groupe de précurseurs qui, au lieu de regarder du côté de l'Italie, s'étaient engagés franchement dans les voies nouvelles où l'art hollandais allait trouver sa puissante originalité. Les aptitudes de Molyn étaient très variées. Ses tableaux excellents, mais malheureusement trop rares, ne donneraient pas une idée suffisante de son talent plein de souplesse et de mouvement. En y joignant ses nombreux dessins, la suite des *Mois* du Musée Teyler notamment, on comprend mieux la réputation très légitime dont il jouissait de son temps. Ses œuvres étaient à ce moment fort recherchées et son caractère lui avait gagné l'estime de ses confrères. Inscrit, dès 1616, à la Gilde de Saint-Luc, il en devenait commissaire en 1630, puis doyen en 1633, mandat qui lui était renouvelé en 1638 et en 1646.

Gérard ne pouvait donc tomber en meilleures mains. Il se sentait en parfaite communauté d'idées avec un artiste dont les visées absolument modernes s'accordaient si bien avec les siennes. C'est probablement d'après les conseils de son maître qu'il continua dans sa nouvelle résidence ses études de paysage. A la suite des motifs pris aux environs de Zwolle, l'album de croquis dont nous avons déjà

parlé contient, à partir de 1633, des vues de la campagne de Harlem. Nous y reconnaissons, à la date de 1631, le château de Bréderode avec les roseaux de ses fossés et la grange alors accolée à la tour de l'entrée, telle qu'on la retrouve dans les dessins de Roghman et des autres paysagistes de cette époque. Les indications sont données d'une touche plus ferme et les arbres, traités sommairement à la façon de P. Molyn, nous apparaissent dans plusieurs croquis (feuillets 51 et 53) courbés sous le vent de la mer ou mal défendus par des palissades contre les sables mouvants de la dune. L'influence de Molyn se dénote plus clairement encore dans la manière de traiter les sujets contemporains. Gérard revient à ses compositions des *Amusements de l'hiver* que bien des fois déjà il avait esquissées, et dans un dessin daté du 23 janvier 1634 on peut constater les progrès qu'il a réalisés [1]. Les groupes, au lieu d'être dispersés comme au hasard sur la glace, sont moins nombreux, mieux échelonnés et répartis aux divers plans; grâce à des contrastes habilement ménagés, ils paraissent aussi avoir plus d'animation et de mouvement.

Dans cet ordre de données familières les sujets ne manquaient pas au jeune artiste et la vie hollandaise allait lui fournir les éléments d'étude les plus variés. Des motifs d'une extrême simplicité prennent facilement sous ses crayons un aspect pittoresque; avec une entente parfaite des lois de la composition, il en exprime en quelques traits les côtés caractéristiques. Tantôt c'est un marché sur la grande place de Harlem, avec les acheteurs qui se pressent autour des étalages des marchandes disposés en perspective fuyante, et au fond la silhouette de l'Hôtel de Ville ou de l'église Saint-Bavon. Le Cabinet de Berlin, le Musée Boymans et le Musée Teyler possèdent chacun un de ces dessins faits à la mine de plomb ou au crayon noir mêlé d'estompe et nous donnons ici la signature que porte l'exemplaire du Musée de

GTBorch

Berlin. Dans tous d'ailleurs l'effet est nettement indiqué, à peu de frais, et les figures très spirituellement tournées sont pleines de naturel [2]. Ce sont aussi des croquis d'attitudes, de gestes saisis sur le vif, exprimés avec une justesse merveilleuse : un homme qui tisonne

1. Ce dessin a été placé en tête du premier article de cette étude.

2. Le dessin du Musée Boymans est signé et daté 1634; celui du Musée Teyler doit être de la même année, bien qu'il porte au revers une signature et une date : 1641, toutes deux évidemment fausses.

à son foyer, un autre qui se chauffe devant la cheminée flambante où sèchent ses vêtements. A l'exemple d'Esaïas van de Velde et de son maitre, il aime également à reproduire les épisodes militaires dont il a été le témoin. Bien que la Hollande eût à ce moment conquis son indépendance, le pays ne jouissait pas encore d'une bien grande sécurité. Des bandes de maraudeurs parcouraient la campagne et les embuscades, les pillages de hameaux ou d'habitations isolées étaient toujours fréquents. Ter Borch a vu ces excès et il nous en a laissé de fidèles images dans de nombreux dessins où nous voyons ces soudards dévalisant les fermes, installés en maîtres chez les paysans qu'ils rançonnent, décrochant les jambons pendus aux plafonds, jouant aux cartes leur butin, buvant à même à la bonde des tonneaux ou étendus ivres-morts sur le plancher.

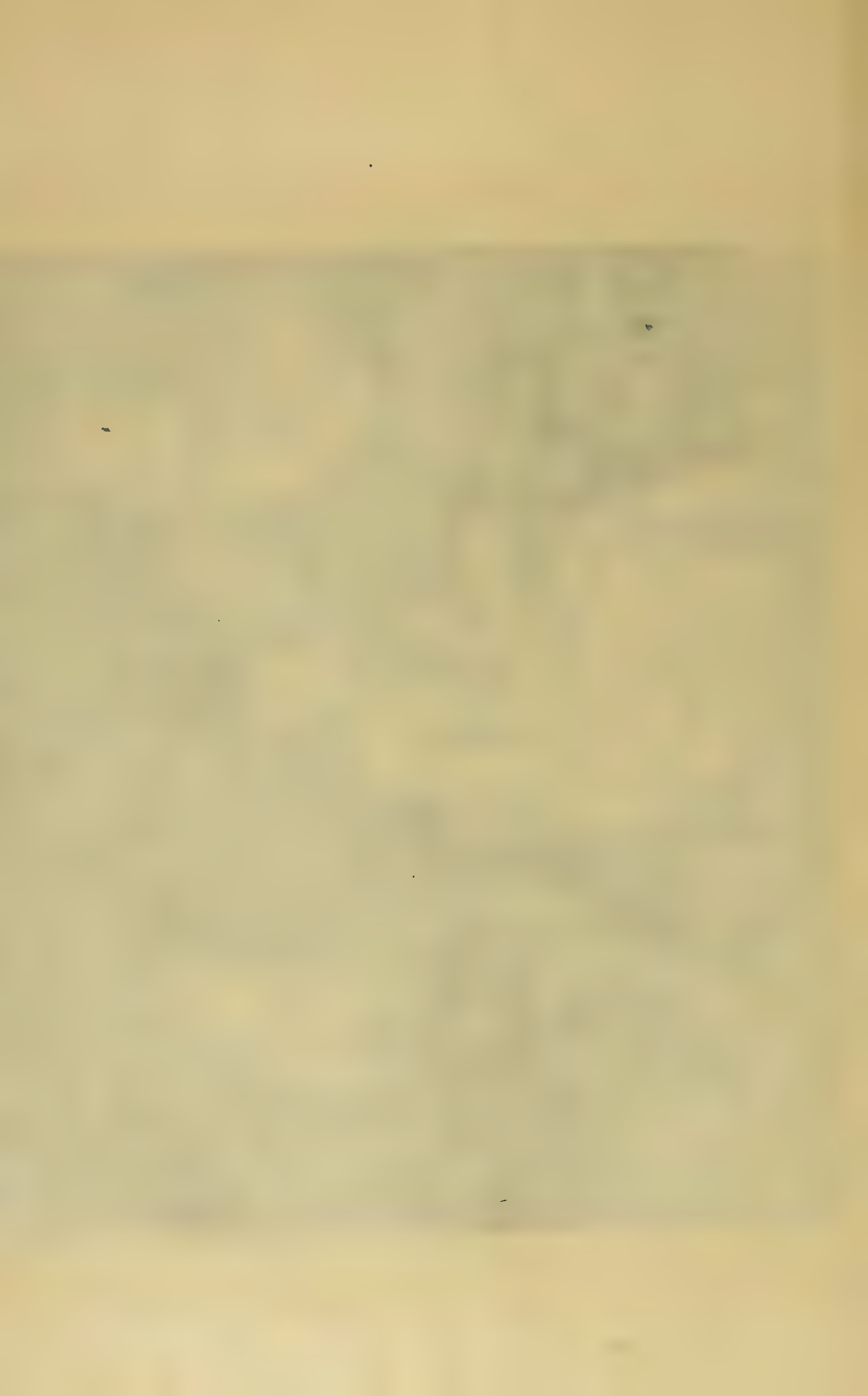
Plusieurs de ces compositions militaires très arrêtées dans leur esquisse et leur effet, parfois même légèrement rehaussées d'aquarelle, semblent destinées à être peintes et quelques-unes d'entre elles l'ont été probablement. Cependant aucun tableau de Gérard ne porte une date antérieure à celle de 1635 que nous trouvons avec la signature

GTBorch
1635

reproduite ici sur la *Consultation* du Musée de Berlin (nº 791 c). Le sujet n'a rien de bien rare et l'École Flamande, Teniers surtout, nous ont souvent montré ce vieil empirique examinant avec attention la fiole remplie d'un liquide suspect que lui a remise une femme âgée qui attend le résultat de cet examen. Mais la peinture, ainsi que le remarque M. Bode, est franchement hollandaise et l'harmonie effacée des gris et des bruns — sur lesquels jouent à peine çà et là quelques nuances peu accusées — dénote déjà l'œil d'un coloriste. L'exécution aussi atteste une grande habileté. Plus encore que les figures, les accessoires — des livres, un sablier, une tête de mort et un miroir qui encombrent la table du praticien — sont très adroitement enlevés, au moyen de quelques rehauts appliqués avec esprit sur le ton transparent de la préparation. La touche, plus apparente qu'elle ne sera plus tard, n'a cependant rien de la crânerie et de la virtuosité qu'à l'exemple de Hals, les maîtres de Harlem montraient encore à cette époque dans leurs ouvrages.



LE CONCERT



IV

Ter Borch habitait-il encore Harlem quand il peignit la *Consultation* du Musée de Berlin ? Nous sommes disposé à le croire, bien que les derniers dessins dont nous avons parlé, de même que les croquis de Pieter Molyn réunis par lui — il n'y en a pas moins d'une douzaine dans les albums — soient, les uns et les autres, datés de 1634. Une indication donnée par Van der Willigen nous apprend d'ailleurs que, sans avoir fait partie de la Gilde de Harlem, Gérard était porté sur la liste des peintres qui habitaient cette ville en 1635, liste dressée par L. Van der Vinne. Mais, dès le milieu de cette même année 1635, il avait quitté la Hollande et s'était établi à Londres. Était-ce à l'instigation de son maître qu'il se décidait ainsi à s'expatrier ? Pieter Molyn, on le sait, était né en Angleterre ; il y avait sans doute conservé des relations, et dans la pensée qu'un artiste de talent avait chance d'y réussir, il avait peut-être conseillé ce voyage à son élève. Quoi qu'il en soit, les extraits suivants d'une lettre adressée à Londres, le 3 juillet 1635, par Gérard le vieux à son fils, nous prouvent que ce dernier s'y trouvait alors et nous montrent en même temps l'affection dont il était entouré et les espérances légitimes qu'on fondait déjà sur son avenir.

« Cher enfant,

« Je t'envoie le mannequin, mais sans le bloc du piédestal ; celui-ci serait trop grand et trop lourd pour être mis dans la malle. Tu pourras en faire confectionner un à peu de frais. Sers-toi bien du mannequin et ne le laisse pas trop reposer, comme tu as fait ici. Dessine beaucoup, de grandes compositions mouvementées, comme celles que tu as emportées avec toi et qui t'avaient mérité l'affection de P. Molyn, et si tu veux peindre, choisis aussi, autant que possible, des sujets modernes, car ces sortes de sujets se traitent d'une manière plus expéditive. Conserve aussi la beauté et la fraîcheur du coloris, de façon que les couleurs s'harmonisent en séchant... Avant tout, sers Dieu. Sois honnête, humble, serviable pour tous et tes affaires tourneront bien. Je t'envoie aussi ton habit, des jarretières, des souliers et des lacets, un ruban de chapeau, six rabats, six mouchoirs et deux bonnets. Tiens bien note de ton linge de façon à ne rien perdre. (Suivent des conseils relatifs aux réparations qui pourront être nécessaires aux vêtements du jeune homme, réparations pour lesquelles son père lui envoie un coupon de drap.) Je t'envoie

aussi un étui à pinceaux rempli de brosses longues toutes neuves, deux cahiers de papier, du crayon noir, un assortiment de toutes les belles couleurs et six plumes comme celles qu'emploie Matham [1].

« Si tu as besoin d'autre chose, écris-le-moi. Je t'envoie d'ici, avec mes compliments, ceux de ta mère, des enfants, du cousin Berent et de Jan Ter Borch. Engbert, tous les bons amis et l'oncle Robert se joignent à nous.

« De Zwolle, le 3 juillet (nouveau style) 1635. Ton père affectionné.

« Gerhard Ter Borch. »

En homme soigneux, le vieux Gérard ajoute en post-scriptum les précautions qu'il a prises pour que la caisse qu'il adresse à son fils ne soit pas ouverte en route et lui arrive à bon port. Cette lettre, probablement la première que Gérard eût reçue de son père, est la seule aussi qui nous ait été conservée [2].

Sur la chemise dans laquelle elle était contenue se trouve encore l'inscription suivante : « Ce sont les lettres que mon Gérard a reçues de moi en Angleterre. » Malheureusement les autres ont disparu.

Combien de temps Gérard demeura-t-il en Angleterre ? Quel accueil y trouva-t-il ? Quels travaux y a-t-il laissés ? Nous l'ignorons, et après une lacune, d'ailleurs assez courte, la suite chronologique de ses œuvres connues nous amène maintenant à l'année 1638, avec un tableau appartenant à M. C. Yonides, à Londres, tableau qui porte à la fois cette date et la signature de l'artiste. La composition se rattache à ces épisodes militaires dont nous avons déjà mentionné d'assez nombreuses esquisses. C'est un *Corps de garde* avec des soldats coiffés de chapeaux de feutre à larges bords et drapés dans de grands manteaux. La tonalité grisâtre est très fine, très distinguée, et l'exécution, d'une touche moins accusée que dans ses précédents ouvrages, nous présente déjà cette souplesse, cette façon abondante et moelleuse de manier la pâte qui feront de plus en plus l'originalité de la facture de Ter Borch. L'attribution du tableau de M. Yonides étant certaine, l'attention devait être naturellement amenée sur d'autres peintures du même genre autrefois attribuées aux artistes qui ont le plus souvent traité ces sortes de sujets — Pieter Codde, Hals le jeune, Ducq,

1. Les dessins à la plume de J. Matham, le graveur, étaient alors fort recherchés.

2. Son tour naïf, les sages conseils qu'elle renferme, l'esprit d'ordre et de prudence qui l'a dictée rappellent singulièrement le ton de la correspondance que Jan van de Velde le vieux entretenait avec son fils quelques années auparavant (de 1613 à 1617), alors que celui-ci était en apprentissage chez le graveur J. Matham à Harlem (Voy. l'*Œuvre de J. van de Velde*, par D. Franken et Ph. van der Kellen, 1 vol. in-8°, F. Muller, Amsterdam, 1883.)



LE CORPS DE GARDE, PAR GÉRARD TER BORCH.

(Collection de M. Werner Dahl, à Dusseldorf.)

Pieter Potter ou Palamedes — et dont quelques-unes pouvaient désormais être restituées à Ter Borch. Déjà M. Bode avait signalé au Musée de Brême des *Officiers jouant au tric-trac*, avec le monogramme à peine lisible de notre peintre, tableau probablement un peu antérieur à celui de M. Yonides. L'obligeance de M. Werner Dahl, de Dusseldorf, nous permet aujourd'hui de mettre sous les yeux de nos lecteurs la reproduction d'un petit panneau (0^m,32 sur 0^m,42) dont il est possesseur et que M. Bredius, avec son flair habituel, reconnut à première vue pour être du maître et de la même époque que le *Corps de garde* de Londres. Nous y retrouvons, en effet, avec des coiffures et des accoutrements pareils, ces mêmes soldats contre lesquels une femme, l'air éploré, semble demander assistance à un officier debout devant elle, les mains croisées derrière le dos. Deux de ces soudards se montrent entre eux le produit de leurs rapines, pendant que trois autres, au fond, se chauffent près d'une cheminée.

Mais, au Louvre même, un tableau d'une donnée analogue et qu'il convient également de restituer à Ter Borch, nous permet de nous rendre compte de sa manière de peindre à ce moment. L'œuvre est cataloguée Jean le Ducq (n° 135) et la désignation ainsi donnée est doublement erronée, car Jean le Ducq était un peintre d'animaux, probablement élève de Paul Potter, tandis que le peintre de sujets militaires dont il pourrait être ici question, s'appelait en réalité Jacob Duck. Mais un autre tableau placé à quelques pas de là, justement attribué à ce dernier (n° 134), nous montre, comparé au précédent, des différences d'exécution formelles et très facilement appréciables : une facture plus sèche, une couleur plus mince, plus superficielle, des tons plus bariolés, sans aucune préoccupation de l'harmonie générale. J'avais constaté ces différences qui sautent aux yeux et que le rapprochement des deux œuvres rend saisissantes ; mais l'attribution à Ter Borch de ces *Maraudeurs*, attribution affirmée l'hiver dernier en ma présence par M. Bredius, n'avait pas alors pour moi la même évidence. Une connaissance plus complète du maître me permet aujourd'hui de la certifier avec lui. Dans les *Maraudeurs* de notre Musée, mêmes types encore, mêmes costumes que dans les épisodes analogues de Brême, de Londres et de Dusseldorf, même exécution à la fois grasse et précise, même parti pris du coloriste habile, qui excelle à détacher sur l'ensemble des gris jaunâtres ou bruns quelques tons plus francs qui vibrent et s'accordent entre eux : le manteau grenat du capitaine, la jupe rouge de la femme agenouillée à ses pieds, les manches bleues du soldat accoudé près de là, avec la

nonchalante indifférence d'un homme endurci à de pareilles scènes.

C'est probablement aussi vers cette époque qu'il convient de fixer l'exécution d'un petit tableau représentant une *Écurie*, le même probablement qui après avoir figuré sous le titre : *Un cheval gris*, dans une vente faite à Leyde, en 1764 — il y avait été vendu 41 florins — entra ensuite dans la collection formée au siècle dernier par M. Poullain. La gravure, assez mauvaise du reste, que nous en avions trouvée dans le recueil consacré à cette collection [1] portait l'attribution à Ter Borch et nous faisait connaître la composition : au premier plan, un cheval gris pommelé qu'étrille un palefrenier, et au fond, une femme sur le seuil de l'écurie; mais nous avions vainement cherché ce que l'œuvre originale était devenue. Un heureux hasard nous a permis tout récemment d'en découvrir la trace. En parcourant la consciencieuse étude que vient de publier M. Olof Granberg sur les collections privées de la Suède [2], nous avions remarqué la description d'un tableau dont l'auteur était inconnu et qui appartient aujourd'hui au comte Axel Wachtmeister, description qui s'accordait exactement avec l'œuvre en question. Un monogramme peu lisible et le sujet lui-même, assez différent de ceux que Ter Borch a le plus habituellement traités, avaient empêché de songer à cette attribution. En réponse à la lettre où je lui communiquais mes conjectures à cet égard, M. Granberg s'empresse de m'informer que ce tableau est bien en effet de Ter Borch et qu'il portait autrefois cette dénomination; qu'il est d'une tonalité grise très fine et que le caractère de la facture dénote une production de la jeunesse de l'artiste. Si inattendu que soit un pareil sujet dans son œuvre, ce n'est cependant pas la seule fois qu'il ait peint des chevaux. Il les aimait et les scènes militaires qu'il se plaisait alors à représenter, l'ont naturellement conduit à les étudier. On peut voir dans la *Famille de l'Émouleur* du Musée de Berlin et dans un grand tableau : le *Départ pour l'armée*, exposé dernièrement à Bruxelles [3], avec quelle habileté il savait rendre leurs allures, et les albums de Gesina nous offrent également d'assez nombreux croquis

1. Ce recueil, publié en 1781, un an après la mort du possesseur de la collection, se compose de courtes notices sur les peintures et sur leurs auteurs et de 120 estampes gravées d'après les tableaux, sous la direction de Fr. Basan et le plus souvent par ses élèves.

2. *Catalogue raisonné de tableaux anciens dans les collections privées de la Suède*, par Olof Granberg, conservateur adjoint au Musée national de Stockholm. 1 beau vol. gr. in-8°, Stockholm, Samson et Vallin, 1886.

3. M. H. Hymans en a parlé ici même dans l'intéressant compte rendu qu'il nous a donné de cette Exposition. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er novembre 1886, p. 432.)

de chevaux dessinés pour elle par Gérard, d'un trait aussi juste qu'élégant. Il nous a donc paru curieux de relever ce détail qui nous fournit une nouvelle preuve de la diversité des aptitudes de l'artiste et de la souplesse de son talent.

Gérard ne devait pas borner à l'Angleterre ses pérégrinations. Après les récentes découvertes qui sont venues confirmer la plupart des informations que Houbraken nous avait laissées sur lui, il n'y a pas trop lieu de suspecter ce que celui-ci nous dit des autres voyages de l'artiste en Italie, en France et en Espagne. Cependant la date qu'il faut assigner à son séjour en Italie et ce séjour lui-même, en l'absence d'une preuve bien décisive, demeurent jusqu'à présent assez douteux. M. Moes croit en avoir trouvé la trace à la date de 1641. Deux petits portraits peints à l'huile sur des médaillons ovales dont Ter Borch serait l'auteur et qui appartiennent à M. J. P. Six lui semblent donner quelque vraisemblance à cette hypothèse. Ces portraits, exécutés tous deux à Rome, non pas en 1640 comme le dit une inscription placée au revers, mais bien en 1641, représentent, l'un, Jean Six, âgé alors de vingt-trois ans, coiffé d'un chapeau noir et vêtu d'un habit rouge, — c'est dans un costume pareil que Rembrandt devait le peindre une vingtaine d'années plus tard, — et l'autre, une jeune fille, alors aimée du futur époux de Marguerite Tulp, mais dont le nom est resté inconnu [1]. A mon dernier passage à Amsterdam, M. Six fils, avec une affabilité qui est de tradition dans cette maison hospitalière, voulut bien attirer mon attention sur ces deux portraits, en m'exposant les raisons diverses qui pouvaient appuyer ou infirmer cette attribution à Ter Borch. J'avoue, pour ma part, que l'exécution effacée, mais correcte, de ces deux miniatures ne me paraît pas avoir un caractère assez net pour qu'il soit possible d'en déterminer l'auteur, en admettant qu'elles soient l'œuvre d'un même artiste, ce qui, à mon avis, pourrait aussi faire question. Dans un autre petit portrait du professeur C. Barlœus, portrait peint par Ter Borch, près de quatre ans après, et qui se trouve dans une des salles de l'Université, à Amsterdam, la touche me semble plus franche, plus animée et les cheveux surtout sont traités avec plus de finesse. Mais peut-être l'intervalle qui sépare les œuvres en question suffirait-il à expliquer cette différence. Quoi qu'il en soit, dans l'état actuel des choses, il serait, je le crois, aventureux de se prononcer d'une manière absolue

1. Les initiales de cette belle : H. T., nous ont été seules révélées, croit-on, par une pièce de vers insérée dans un recueil de poésies contemporaines : *Verscheyde Nederduytsche Gedichten*, Amsterdam, 1651.

à cet égard. Ter Borch d'ailleurs, il convient de l'ajouter, s'était fait dès lors connaître par ces portraits de dimensions restreintes qui devaient lui valoir la faveur croissante et de plus en plus justifiée de ses compatriotes. Outre le portrait de Barlœus. nous apprenons par des vers du poète-vitrier, Jan Vos, qu'il avait, vers 1645, fait aussi celui d'une jeune fille nommée Cornelia Bikers. Ces divers ouvrages et deux petits portraits — l'un d'homme, daté de 1646, l'autre de femme, — qui se trouvent au béguinage de Mme Van Aarden à Leerdam, prouvent qu'à cette époque Gérard était rentré dans son pays et que, pendant quelque temps du moins, il dut séjourner à Amsterdam.

ÉMILE MICHEL.

(La suite prochainement.)



LES

DIAMANTS DE LA COURONNE

LE SANCY ET LE MIROIR DE PORTUGAL

(PREMIER ARTICLE.)



Le Trésor des Joyaux de la Couronne fut fondé, en 1530, par François Ier, lors de son mariage avec Éléonore d'Autriche. Par lettres patentes, le roi de France déclarait que les pierres entrées dans ce Trésor ne seraient plus sa propriété, mais feraient désormais partie de la dotation de la Couronne et appartiendraient à la nation.

Le Trésor était d'abord peu considérable : il se composait d'un grand collier de diamants et de perles entremêlés et de plusieurs pendants de cou, formés de brillants et de rubis. Éléonore d'Autriche, puis Catherine de Médicis portèrent successivement ces bijoux. Quand Marie Stuart se maria, les diamants de la Couronne furent presque entièrement refondus; François II, Charles IX et Henri III en augmentèrent singulièrement le nombre. Cette collection était devenue assez importante, lorsqu'elle fut pillée à l'époque de la Ligue. Henri IV parvint non sans peine à rassembler un certain nombre des pièces qui en avaient fait partie.

Un siècle plus tard, Mazarin léguait au roi Louis XIV dix-huit diamants, qui prirent le nom de leur donateur et qui, jusqu'en 1789, passèrent pour les plus belles pierres du Trésor.

Philippe d'Orléans acquit le diamant qui porte son nom, le plus beau joyau de cette collection.

Pendant les règnes de Louis XIV et de Louis XV, les diamants de la Couronne brillèrent dans toutes les cérémonies royales. En 1792,

ils étaient conservés avec les objets les plus précieux des rois, dans le Garde-Meubles, lorsqu'une bande de voleurs les fit disparaître.

On retrouva le *Régent* et quelques autres pierres; mais beaucoup d'autres pièces de l'ancien Trésor de la France furent à jamais perdues. Peu à peu, l'Empereur reconstitua la collection nationale : lorsque François-Joseph se fit remettre par Marie-Louise les diamants de la Couronne, ils valaient vingt millions de francs.

On veut aujourd'hui vendre et disperser les pièces de cette collection unique, et cependant quelques-unes d'entre elles, comme la Côte de Bretagne, ont une origine qui remonte à la création du Trésor, en 1530. Nous avons démontré ailleurs que cette vente était inutile; que de plus elle était préjudiciable aux intérêts des ouvriers comme à ceux de la France. Nous ne nous attacherons ici qu'à mettre en lumière deux des pierres les plus célèbres du Trésor : le *Sancy* et le *Miroir de Portugal*.

Si l'École historique française a abordé avec une sûreté indiscutable de jugement et de critique les faits les plus intimes de la vie privée, au moyen âge, elle semble au contraire avoir négligé les mêmes études pour la période la plus rapprochée de nous. Cependant M. le marquis de La Borde avait ouvert la voie, en poursuivant, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, les travaux archéologiques entrepris par l'École dont M. Léopold Delisle est le chef.

Il y a quelques années, lorsqu'apparut l'ouvrage de M. Courajod, servant d'introduction au *Livre-Journal de Lazare Duvaux* [1], ce fut une révélation d'une partie du XVIIIe siècle artistique et industriel et une démonstration de la richesse de ce champ encore inexploré. Toutefois, des écrivains, plus avides de succès que d'estime et plus désireux d'amuser que d'instruire, ont traité, sans les avoir suffisamment étudiés, les sujets les plus intéressants, ceux de nature à frapper le public et surtout à plaire aux femmes. Il en est résulté des livres, dont chaque page est un chef-d'œuvre d'imagination, en même temps qu'une falsification de la vérité historique.

Ouvrez un dictionnaire ou un traité sur les pierres précieuses : vous y trouverez, à propos du *Sancy*, avec des variantes, un roman, dont tous les faits sont de pure fantaisie. En démontrer la fausseté et rétablir la vérité à l'aide de documents peu ou point connus, tel sera notre but.

Le *Sancy* fut perdu, d'après ces écrivains, par Charles le Témé-

1. Publié par la Société des Bibliophiles français.

raire, en 1476, à la bataille de Granson, selon les uns, à celle de Morat, selon les autres. Après des achats successifs, il serait passé à la couronne de Portugal, et Antoine de Crato, en défendant l'indépendance de son pays contre l'Espagne, l'aurait vendu à Nicolas Harlay de Sancy, surintendant des finances [1]. M. Baudrillart va plus loin : il affirme que le *Sancy* passa entre les mains du pape Jules II, de Charles-Quint, d'Henry VIII et de la maison d'Autriche, puis enfin du prince Demidoff, qui l'acheta un demi-million en 1835.

On trouve aussi que Sancy l'engagea entre les mains de banquiers juifs de Metz, pour lever une armée de Suisses, en 1588 ou en 1589, et qu'ensuite il le vendit à Henri IV; puis, sans autre explication, on ajoute qu'il passa à Jacques II, roi d'Angleterre, qui en fit cadeau à Louis XIV : il serait entré ainsi dans le Trésor de la Couronne.

Une encyclopédie, fort en vogue, prétend qu'un jour Sancy, désirant faire parvenir ce diamant à un de ses amis, l'aurait confié à un homme sûr; mais que celui-ci, ayant été attaqué par des brigands, avala la pierre, fut ensuite tué et enterré. Sancy, ayant appris la mort de son messager, aurait retrouvé le diamant dans l'estomac du défunt, après avoir fait exhumer le cadavre. Cette fable est empruntée à l'*Histoire de Henri III*, par Varillas [2], d'où nous extrayons ce qui suit :

« Sancy dut partir sans argent, le Trésor étant vide, pour aller contracter en Suisse un emprunt, gagé sur son diamant.

Dans la crainte de se voir dépouiller par les Ligueurs, il partit par la Franche-Comté, après avoir confié le diamant à un domestique, qui prit le chemin de Strasbourg.

Arrivé dans cette ville, cet homme tomba malade et reçut d'un ministre calviniste l'avis d'avoir à se préparer à la mort.

Pendant ce temps-là, Sancy l'attendait à Genève.

Sentant approcher sa dernière heure, le domestique mit le diamant dans sa bouche et expira. On l'enterra.

Sancy, n'obtenant aucune nouvelle, accourut à Strasbourg : on lui apprit la mort de son serviteur. Il se fit autoriser à exhumer le cadavre et, après en avoir fait pratiquer sans succès l'autopsie, il eut l'idée de fouiller dans la bouche, où il trouva le diamant, ce qui lui permit de l'engager et de lever les troupes dont la France avait alors un extrême besoin. »

Varillas n'était pas un historien véridique, mais un romancier fécond, et à la suite d'une discussion littéraire, qui eut un grand

1. *Histoire du Luxe*, Paris, Hachette, 1878, t. III, p. 389.

2. Paris, 1869, tome III, livre XI, page 207.

retentissement au XVIIe siècle, il fut constaté que la plupart des faits articulés par lui, dans ses ouvrages, étaient faux et qu'il indiquait, comme sources, des documents qu'il savait ne pas exister. Pour se convaincre de l'erreur commise par Varillas, il suffisait de lire la note suivante de Le Duchat :



CH GOUTZWILLER

« Rien n'est plus touchant que le récit des services de M. de Sancy, on en trouve le narré dans les mémoires de M. de Villeroy; mais Varillas y mêle, *à son ordinaire*, des circonstances fabuleuses, surtout au sujet de *ce beau diamant*, connu encore aujourd'huy sous le nom de *Sancy*, que ce seigneur avoit eu d'Antonio, roy de Portugal[1]. »

Mais arrêtons là ces récits fantastiques : les quelques lignes qui précèdent auront suffi pour démontrer à quel point notre diamant a excité la verve de certains chroniqueurs.

1. Édition de 1744, de l'*Estoile*, par Langlet Dufrénoy, tome II, p. 293 et suiv.

I.

Nous nous efforcerons d'abord, de faire voir que la légende du *Sancy*, avant qu'il fût entre les mains du colonel général des Suisses, est de pure invention.

MM. de Muller[1], de Barante[2] et Baudrillart[3], ont raconté que Charles le Téméraire perdit *trois gros diamants* à la bataille de Granson. L'un de ces *trois* diamants était, au dire de ces auteurs, le *Sancy* : MM. de Barante et Baudrillart n'indiquent aucune source; M. de Muller, au contraire, en cite plusieurs que nous allons étudier successivement.

Il est vrai que la *Chronique des Dominicains de Guebwiller*[4] et la *Chronique des Carmes déchaussés de Thann*[5] s'accordent pour raconter qu'à la bataille de Morat les Suisses trouvèrent dans le camp du duc de Bourgogne un gros diamant, d'abord rejeté, puis ramassé de nouveau et donné pour une couronne à un prêtre, qui le revendit le double. Il serait arrivé de mains en mains jusqu'au Bernois Bartholomé Mey. Des Gênois l'auraient alors acheté 7,000 florins ; ceux-ci l'auraient vendu 11,000 florins à Ludovic le More, et enfin le pape Jules II en serait devenu acquéreur pour 20,000 ducats. Au contraire, Petermann Etterlin raconte que le duc perdit à la bataille de Granson « son précieux diamant, qu'il estime une province[6] ». Michaël Stettler, s'appuyant sur Comynes, parle « d'un diamant gros comme la largeur d'un pouce » perdu par le duc à la bataille de Granson ; il aurait eu ensuite le sort que lui assignent les *Chroniques de Guebwiller et de Thann*[7]. Birken, décrivant le butin fait à *Granson*, cite « le joyau célèbre dans toute la crétienté » et reproduit ensuite les détails

1. De Muller, *Histoire de la Confédération suisse*, livre V, ch. 1er.

2. De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne*, Paris, Garnier frères, 7e édit., tome X, p. 316-317.

3. Baudrillart, *Histoire du Luxe*, déjà citée, Paris, Hachette, 1878, tome III, p. 389.

4. Mossmann, 1844, Guebwiller, à l'année 1476, p. 86.

5. Merklen, Colmar, 1864, dans *Annales oder Jaresgeschichte*, vol. I, année 1476, p. 643.

6. Petermann Etterlin, *Kronika der loblichan Eidgenoschaft*, 2e édition par Spreny, Bâle, 1752, p. 204.

7. Michaël Stettler, *Schweizer Chronik*, nouvellement revu et continué jusqu'en 1631, in-fo, p. 247-248

empruntés aux *Chroniques alsaciennes* [1]. Quant à Comynes [2], il dit, en racontant la déroute de Granson, qu'un Suisse trouva « un gros diamant, qui était un des plus gros de la crétienté, où pendoit une grosse perle ». Mézeray [3] et le père Daniel [4] ont reproduit Comynes. Olivier de la Marche [5] et Monstrelet [6] sont muets. Du Haillan [7] ne signale que des *richesses et des bagues* perdues par Charles sur le champ de bataille de Granson.

On voit que tous les historiens anciens ne parlent que d'un seul diamant, qui, après avoir été acheté une couronne, serait venu orner la tiare des papes, grâce à la munificence de Jules II, qui l'aurait payé 20,000 ducats; les uns soutiennent qu'il a été trouvé à Granson, et les autres, à Morat.

Existe-t-il d'autres sources? Nous ne les connaissons pas.

Il résulte de cet exposé que le fond de l'histoire du diamant perdu à Granson ou à Morat est véridique; mais il serait difficile, en présence de ces variantes, d'aller plus loin et de reconnaître dans « le diamant le plus gros de la crétienté » le *Sancy* de la Couronne de France, nous ne voyons aucune indication qui puisse faire identifier le gros diamant perdu à Morat ou à Granson avec celui dont nous nous occupons. Le plus ancien auteur, qui attribue à Charles le Téméraire la possession du Sancy, est Duclos, dans son *Histoire de Louis XI* [8]. Il ne le fit que pour flatter Louis XV, qui possédait alors ce diamant.

Au moment où Duclos écrivait son *Histoire de Louis XI*, Pouget [9] affirmait, sur la foi de Robert de Berquen [10], que Sancy avait acheté ce diamant à Constantinople, quand il était ambassadeur de France

1. Birken, *Spiegel der Ehren der* Erzhauses Oestreich, in-f°, Nuremberg, 1686, chez Endeteren.

2. Édition de Mlle Dupont (*Société de l'histoire de France*), p. 20, 21, 22.

3. *Histoire de France* de Mézeray, Paris, 1646, t. II, p. 169.

4. *Histoire de France* du père Daniel, Paris, 1713, t. II, p. 1390.

5. *Mémoires d'Olivier de la Marche* (*Société de l'histoire de France*, Paris), 1883 et 1885, tome III, livre II, chap. vi, p. 209 et suivantes.

6. Monstrelet, *Chroniques*, 3e volume, Gustave Chaudière, Paris, 1572, p. 188.

7. *Histoire de France* de du Haillan, Paris, 1629, tome II, p. 93.

8. *Histoire de Louis XI*, par Duclos, Paris, 1745, 1746 (4 vol.), t. II, livre viii, page 215.

9. Pouget, *Traité des pierres précieuses*, Paris, 1762, page 8.

10. Robert de Berquen, orfèvre parisien, auteur d'un Traité sur les pierres précieuses. Paris, 1769, petit in-4°. « Les merveilles des Indes Orientales, dédié à Mademoiselle. »

en cette ville. Il y aurait donc contradiction; mais l'achat du *Sancy* à Constantinople n'est pas plus vraie que sa trouvaille à Morat ou à Granson, car Nicolas de Sancy ne représenta jamais la France en Turquie. Robert de Berquen et Poujet le confondent avec Achille de Harlay, le second de ses fils, qui fut évêque de Lavaur et de Saint-Malo et ambassadeur à Constantinople. Il est beaucoup plus simple d'admettre que Nicolas de Sancy acheta ce diamant, ainsi que beaucoup d'autres, à un marchand quelconque demeuré inconnu.

Nicolas Harlay de Sancy était un homme singulier : habile diplomate, financier retors, peu scrupuleux en matière religieuse, dévoué à son pays, homme de guerre à certaines heures, mais quelquefois malheureux et prompt au découragement [1]; il joua, au commencement du règne de Henri IV, un rôle considérable. Il sauva la monarchie après l'assassinat de Saint-Cloud, en conduisant à Henri IV ses 12,000 Suisses.

Il rendit encore d'autres services : chargé de contracter un peu partout des emprunts pour le compte du roi de France, et de vendre en détail les bijoux que Henri IV reçut de Louise de Vaudemont, en échange des terres qu'il lui avait cédées [2], il se frotta constamment aux usuriers célèbres de l'époque, et acquit à leur frottement une connaissance parfaite de leur commerce et de leurs ruses. Ses changements divers de religion déterminèrent Agrippa d'Aubigné à écrire la satire : *Confession de M. de Sancy*. Longtemps malade, il mourut dans un âge avancé, après avoir obtenu, non sans peine, de Louis XIII le remboursement d'une partie des avances qu'il avait faites pour la cause royale. Dans le *Discours sur l'occurrence de ses affaires* [3], il raconte qu'il a vendu, en différentes circonstances, pour 150,000 écus de bagues à Henri III et à Henri IV.

Marie de Médicis et Sully lui en ont acheté, l'une pour 75,000 livres et l'autre pour 25,000. Lors du mariage du roi avec Marie de Médicis, il en vend pour 40,000 livres. Enfin, il en cède encore à la sœur de Henri IV (la duchesse de Bar), ainsi qu'à beaucoup d'autres [4].

1. Voy. *Mémoires de la Huguerie*, de la Société d'histoire de France, par M. le baron de Ruble, tome III, page 330. « Sancy fut tant irrité qu'il en pleura comme un enfant. »

2. *Ambassadeurs vénitiens*, filza 25, page 58, dep. du 29 juin 1596.

Mémoires d'Estat de Villeroy, 1re édition, tome III, pages 128 et suivantes.

B. N. Ve *de Colbert*, vol. 19, pages 44 et 74.

3. Dans les *Mémoires de Villeroy*, 1re édition, tome III, pages 127 à 192.

4. Ce fait est attesté par la quittance que possède M. le baron Jérôme Pichon, en date du 10 octobre 1600, et aux termes de laquelle Nicolas de Sancy reconnaît avoir

Dans ses lettres, datées de Londres, où il est en mission, et de Mantes, où il est de la suite de Henri IV, il parle continuellement à Sillery de la vente de ses bagues, des sommes prêtées sur ses bijoux mis en gage et surtout de la difficulté qu'il a de les retirer des coffres des prêteurs tels que Balbani ou Roderiques [1].

Le plus fameux de ses emprunts nous est indiqué par un brevet sans millésime, daté du 31 janvier, signé Révol [2], qui est de l'année 1589 [3]; le roy achetait à Sancy :

« Ung grant dyamant net, taillé à fasses, du poix de trente-sept à trente-huit caratz ou environ, mis en euvre dans ung cercle d'or, au bout duquel pent une grosse perle ronde, nette et parfaicte, d'environ vingt caratz; aussi ung grand rubis faict en cueur, enchassé en or, au bas duquel pent une grosse perle en poire, pour le prix de quatre-vingt mil escuz, lesquelles bagues ont esté par Sa Majesté baillées et mises ès mains dudict sieur de Sancy pour les engaiger en Suisse Allemagne ou ailleurs, à la charge que si elles sont moins engaigées

reçu dix mille écus pour la vente faite à Henri IV d'un diamant, donné par le roi au cardinal Aldobrandini.

1. Archives des Affaires étrangères. Suisse, volume X. (Documents communiqués par M. Rott, secrétaire de la Légation du Gouvernement Fédéral à Paris.)

Sancy à Sillery, 19 novembre 1593; de Mantes, 4 juin 1593 et 10 juillet 1593; de Londres, 22 janvier 1593 et 14 et 22 avril 1594.

2. Révol fut pourvu de la charge de secrétaire d'Estat, le 15 septembre 1588 et mourut en exercice, le 24 septembre 1594. Le brevet nous a été communiqué par M. le comte de Kermaingant.

3. Ce brevet se rapporte à l'année 1589, car on lit dans un *Discours d'Estat*, de M. de Sancy (Extrait des *Mémoires du duc de Nevers*, Paris, 1645, 2e partie, page 590) : « Ce fut le vingtiesme de juillet (1589) que ie fis voir mon armée d'estrangers au roy Henry III. Chacun sçait l'honneur et la bonne chère que ie reçus de luy iusques à sa mort qui fut sept ans après. » Il ne pourrait pas se rapporter à 1588, puisque Révol n'était pas encore secrétaire d'État le 31 janvier de cette année.

Simon Dupleix, dans son *Histoire de Henri III* (Paris, 1630, page 288, § XXI, année 1589), confirme en ces termes les renseignements précédents :

« Jamais homme ne fut plus loué de son roy, que Sancy de Henry; lequel sans doute eut recogneu ce grand service par de trés signalés bienfaits, si le malheur de la France n'eut si tost tranché le fil de sa vie. »

Sancy, dans le *Discours sur l'Occurrence de ses affaires*, déjà cité, dit que c'est pour lever une armée de Suisses qu'il engagea ses bagues et qu'il quitta Blois pour se rendre à Genève, le 3 février 1589, ce qui correspond bien à la date du brevet (31 janvier 1589).

Depuis nous avons retrouvé une copie datée de cette pièce dans les V^c de Colbert, V. 19, f° 75.

que pour la somme de quatre-vingt mil escuz, Sa Majesté n'en paiera audict sieur de Sancy que le prix qu'elles auront esté ainsi engagées [1]. »

On voit que Nicolas de Sancy était amateur de pierres et que le fameux diamant n'était pas le seul qui fût en sa possession.

Il nous reste à démontrer que le *Sancy* n'a pas l'origine historique qu'on lui a attribuée.

Si ce diamant avait appartenu à Charles le Téméraire, Harlay de Sancy, qui, dans toutes ses lettres, et notamment dans le *Discours sur l'occurrence de ses affaires*, se montre un homme d'une adresse consommée, n'aurait pas manqué de faire valoir cette particularité auprès du duc de Mantoue, qui le marchanda, de 1600 à 1604.

Nous possédons quatorze lettres de Nicolas de Sancy (ou du sieur La Brosse, son représentant), adressées au duc de Mantoue. Dans toutes ces lettres, il est question du *Sancy;* on en fait régulièrement l'éloge : mais aucune d'elles ne contient d'allusion à son caractère historique. Une lettre, où Henri IV parle d'acheter cette pierre, est également muette sur ce point.

Comment supposer qu'Harlay de Sancy, pressé de besoins d'argent, n'aurait pas songé, lorsqu'il cherchait à s'en procurer par la vente de son grand diamant, à en mettre en relief l'origine princière, et qu'avec sa vanité fort connue, il n'aurait pas pensé à associer son nom à celui d'un personnage tel que le duc de Bourgogne? Si ce diamant avait appartenu à Charles et à Sancy, on lui aurait laissé le nom du premier, le plus célèbre de ses possesseurs. N'est-il pas encore fort singulier qu'on se soit seulement aperçu, à la fin du XVIIIe siècle, de l'identité d'un diamant perdu en 1476, avec une autre pierre, appelée en 1604 le *Sancy?*

Il serait assez surprenant que les différents détenteurs de ce diamant, c'est-à-dire Harlay de Sancy, Jacques Ier, Charles Ier et les rois de France, eussent toujours ignoré quel en avait été avant eux le possesseur. Cependant l'anecdote, relative à la perte du diamant de Charles le Téméraire, à la bataille de Granson ou à celle de Morat, était aussi connue aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, que de nos jours. On considérait alors comme tellement invraisemblable l'identité du

1. Sancy était chargé de porter ces bagues pour négocier des emprunts et des levées de troupes en Suisse. On retrouve les instructions qu'il reçut de Henri III à ce sujet (V^c^ de Colbert, vol. 19, page 44). D'autres instructions à Sillery et à Sancy, tous deux ambassadeurs en Suisse (même volume, pages 74 et suivantes). BN. MM. FF. 23,650, f° 83, et 16,942, f° 262 et suivants.

Sancy avec cette pierre, que personne n'a jamais songé à y accoler le nom du duc de Bourgogne. Ne voyons-nous pas, tous les jours, des *brocanteurs* mettre en vente, comme anciens et historiques, des objets qu'ils ont eux-mêmes fait fabriquer et leur attribuer des noms de possesseurs qu'ils inventent à plaisir? N'a-t-on pas vu dernièrement, dans la collection du baron Gustave de Rothschild, un miroir fabriqué en 1863 par le ciseleur Legros, attribué par un directeur général des Beaux-Arts, à la garde-robe de Louise de Vaudemont?

De ce qui précède, on peut donc conclure : que le *Sancy*, avant d'être en la possession du colonel général des Suisses, n'avait pas d'histoire. Nous verrons plus tard, par suite de quelle confusion on lui a attribué, au XVIII[e] siècle, une origine antérieure.

II.

Nous ignorons à quelle époque Nicolas de Sancy acquit ce diamant ; mais, il en était possesseur le 22 juillet 1593. A cette date, le *Sancy* était déjà engagé pour un tiers entre les mains d'un sieur Rodericques, prêteur de son état. Le 6 avril 1594, Harlay de Sancy passait, devant Thibert et Davoux, notaires à Paris, un acte [1] par lequel le sieur Barthélemy Cénamy, gentilhomme Lucquois, « désengaigeait » des mains du sieur Charles Rodericques « le grand dyamant appartenant au dict sieur de Sancy, qui estoit engaiger esdictes mains dudict Rodericques, pour la somme de trente trois mil quatre cent écus sol ». Suivant autre acte passé devant les mêmes notaires, le 4 février 1595, Harlay de Sancy reconnaissait avoir reçu de Cénamy le diamant en question. Il en déchargeait Cénamy, Rodericques, « Horatio Balbany qui avait négotié ledict desengaigement ».

On a aussi admis, comme nous l'avons vu, que ce fameux diamant servit à lever l'armée des Suisses, que Sancy amena à Henri III en 1589, et qu'il rangea sous les drapeaux de Henri IV [2]. Nous avons

1. Archives des affaires étrangères — Suisse. — Vol. 10, communiqué par M. Rolt.

2. Cette erreur a été propagée par Charles le Laboureur qui, connaissant l'engagement de diamants entre les mains des Suisses par Nicolas de Sancy, a supposé à tort que le *Sancy* avait été compris dans les objets donnés en nantissement.

Edition de 1744 de L'Estoile, par Langlet du Frénoy, t. II, p. 168 et 298. Reproduit également par Charles le Laboureur, dans les *Mémoires* de Castelnau, p. 297.

donné dans le brevet du 31 janvier 1589, la liste des *bagues* [1] engagées par Sancy dans ces circonstances : le gros diamant n'y figure point.

Il résulte d'ailleurs, d'un brevet du 20 février 1595, signé Henry et de Neuville, que les pierres engagées pour la levée des troupes suisses, n'étaient pas encore recouvrées, et de l'acte du 4 février 1595, déjà cité, que Sancy avait retiré à cette date son grand diamant des mains du banquier Cénamy. L'engagement du *Sancy*, pour lever les suisses qui sauvèrent Henri IV en 1589, est donc une légende qui doit disparaître.

Harlay de Sancy avait, en 1596, antérieurement au 19 juin, envoyé à Constantinople son grand diamant. Le roi s'intéressait à cette affaire, car le porteur était muni d'une lettre de recommandation de Henri IV : on ne trouva pas d'amateur [2]. Le 16 octobre 1599, Nicolas de Sancy entame des pourparlers avec le duc de Mantoue. Une note écrite de sa main nous apprend que son grand diamant pèse 60 carats et qu'il en demande 80,000 écus ; le petit pèse 34 carats et il en veut 60,000 écus. Il tient à l'argent comptant; si M. de Mantoue lui demandait du temps, il n'accorderait pas plus de trois ans [3].

Nous ne pouvons mieux faire connaître l'acquéreur qui se présentait qu'en empruntant quelques lignes au portrait si remarquable, qu'en a fait autrefois notre regretté et savant ami Armand Baschet :

« Vincent I de Gonzague, duc de Mantoue, était un prince doué d'une remarquable beauté physique et les succès dans les plaisirs lui furent faciles. Beau joueur, il était d'une dépense et d'une somptuosité sans limites.

« Habile diplomate, il acquit en outre, dans trois expéditions contre le Turc, une réputation de valeur et de façons chevaleresques ; esprit curieux, il fit de grands déplacements et jamais il ne faisait de retour à Mantoue, sans avoir augmenté son cabinet de toutes les curiosités imaginables. »

Il secourait le Tasse dans ses malheurs ; prenait sous son patronage Porbus et Rubens ; demandait à la Hollande ses tulipes, à Crémone ses instruments de musique, à Anvers ses tapisseries, et à toute l'Europe ses pierres précieuses, qu'il prisait au plus haut point. Esprit bizarre, aimant la contradiction ; en même temps qu'il négo-

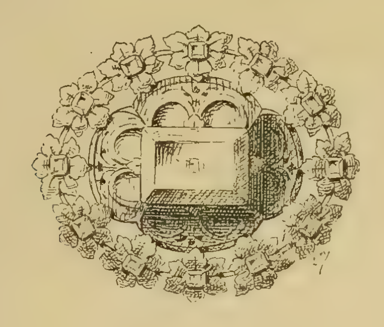
1. On remarquera que *bague* n'a pas la signification d'*anneau* mais de *bijou* en général. Au commencement du xviie siècle, le mot s'appliquait d'une façon plus particulière à *pendant de cou*.

2. *Dépêches des ambassadeurs vénitiens*, filza 25, page 58, du 29 juin 1596.

3. *Dépêches des ambassadeurs vénitiens*, filza 29, page 59, du 26 juin 1600.

ciait l'achat de peintures de Raphaël ou de marbres antiques, il faisait partir un moine pour le Pérou » à la recherche d'un insecte doué du privilège indiscret de réveiller la vigueur chez les vieillards ».

Pendant qu'il essayait de traiter avec Sancy, il écrivait à son ambassadeur en Espagne de lui procurer à la fois les portraits de toutes les Madones du pays et ceux des grandes dames en renom de beauté[1]. Tout en essayant de vendre ses diamants au duc de Mantoue, Sancy n'avait pas perdu l'espoir de traiter avec Henri IV. Mais le 26 juin 1600, le roi de France avait acheté au duc d'Épernon un



LE MIROIR DE PORTUGAL.

(Tel qu'il était monté lorsque Henriette-Marie le vendit à Mazarin.)

diamant qu'il avait payé 30,000 écus : cela ne l'avait pas empêché de faire offrir à Nicolas de Sancy, par M. de Rosny, 70,000 écus comptant de ses deux pierres [2]. Le 5 novembre 1600, le duc de Mantoue offre à Sancy de lui donner en paiement plusieurs châteaux du Montferrat : cette proposition n'est pas acceptée. Le 17 novembre 1602, Sancy envoie à M. de Mantoue les cristaux représentant les deux diamants, qu'il est prêt à laisser pour 100,000 écus, dont la moitié *payable comptant*.

Le duc ne se décidant pas, La Brosse lui écrit :

1. Tous ces détails sont empruntés à des articles publiés, sous le titre d'*Études sur Rubens*, en 1866, dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Ce travail est une des plus belles pages de la littérature contemporaine.

2. Ce renseignement est confirmé par une dépêche des ambassadeurs vénitiens, du 29 mai 1600, filza 29, page 52, et une lettre de Henri IV à Sully, du 16 avril 1601. *Correspondance de Henri IV* (documents inédits de l'histoire de France), tome V, page 403.

« Ledict sieur de Sancy s'en va fort maladif et sa femme lui va persuadant de vendre ses bagues, pour payer ses debtes qui sont grandes, affin que, s'il venoit à mourir, il laissa les affaires de sa maison éclaircies; et lui mesme a bonne volonté de le faire. »

M. de Sancy essaya encore de vendre les diamants au grand-duc de Toscane, qui en avait offert 100,000 écus, dont 60,000 en espèces et le surplus en créances [1]. Sancy, qui n'avait pas confiance dans la solidité des créances, refuse.

Le 14 juin 1603, nouvelle lettre de Sancy au duc de Mantoue, pour lui proposer d'échanger ses deux diamants contre d'autres plus petits [2]. Le 20 octobre 1603, Sancy veut bien laisser les deux diamants pour 80,000 écus, mais à la condition qu'on donnera *une chesne* à sa femme.

Marie de Médicis désirait ardemment posséder le gros diamant et Henri IV paraissait disposé à le lui acheter ; mais, sous main, le roi chargeait Sully « de traverser le marché et de trouver quelque difficulté, comme il a fait, continue La Brosse, il y a huict jours en ça, à Fontainebleau, en rompant l'accord qu'il avait fait pour les deux diamants à 100,000 escuz, d'où M. de Sancy est resté presque fou de cette rupture.

« Je suis intervenu, pour la seconde fois, appelé par la femme et le frère. M. de Sancy m'a dit sans préambule :

« Ce chien de traître me contrecarre en toutes choses et particulièrement dans la vente de mes diamants, mais je suis résolu à les laisser plutôt à nonante à monseigneur le duc qu'à cent à Sa Majesté [3], et il me prie d'en donner advis à Votre Altesse. »

1. Sancy fait à ce propos une estimation des diamants, selon leur poids ; nous croyons devoir la rapporter.

Le diamant parfait

De 1 carat vaut	40 écus		De 6 carats vaut	1440 écus	
De 2 —	160	—	De 7 —	1960	—
De 3 —	360	—	De 8 —	2540	—
De 4 —	640	—	De 9 —	3240	—
De 5 —	1000	—	De 10 —	4000	—

Et ainsi de suite.

« A ce compte, ajoute-t-il, son grand diamant de 60 carats vaudrait 140,000 écus et le petit de 35, 42,000 écus. Et il jure que ce dernier luy a coûté 40,000 écus payés comptant. »

2. Lettre de La Brosse à M. de Mantoue du 16 novembre 1602.

3. Il ne faut pas oublier que, à l'instigation de Gabrielle d'Estrées, Sully remplaça Sancy en 1597 comme surintendant des finances.

Sans attendre la réponse, il expédie ses diamants à Constantinople par les soins d'un joaillier du nom de Georges ; il espère les vendre 150,000 écus et il compte pour le seconder sur l'ambassadeur de France qui lui a des obligations ; il tente ensuite de nouvelles démarches auprès du roi, qui vient d'acheter pour la reine un brillant de 16,000 écus. Au commencement de 1604, désespérant de traiter à Mantoue, à Constantinople ou à Paris, il se met en rapport avec « le grand-duc de Moscovie [1] ». Tout d'un coup, à la fin de mars 1604, on apprend que M. de Montglat (Paul de Beaumont), ambassadeur de France à Londres et frère de Nicolas de Sancy, a vendu le gros diamant au roi Jacques Ier, moyennant 60,000 écus, « c'est-à-dire 20,000 comptant à la main, 20,000 au 10 de septembre et le reste au 10 de mars de l'an prochain ».

Voici le texte du traité intervenu entre le premier ministre du roi d'Angleterre et M. de Beaumont, au sujet du *Sancy :*

Nous sommes d'accord Mons-de Beaumont (ou Mons-Monglat, frère de M. de Sancy), de me bailler un diamant poisant 53 carattz ou environ pour soixante mil escus, desquelles en sera paié vingt mil escus présentement, vingt mil escus dans six mois, et les vingt mil restant dans un an après la livrée de la pierre.

(Signé) Ro : CÉCYLL, MONGLAT [2].

L'acquéreur de notre diamant, Jacques Ier, était peu guerrier ; il se piquait de connaître la théologie et d'être connaisseur en pierres. Il collectionnait les diamants et souvent il s'enfermait dans son cabinet avec un joaillier, pour contempler amoureusement ses richesses.

Le 22 mars 1605, Jacques Ier fit faire l'inventaire de ses parures : on y trouve sous le n° 51 :

« Item un grand et riche joyau d'or appelé *le Miroir* de la Grande Bretagne, contenant une très jolie table de diamant, une très jolie table de rubis deux autres larges diamants taillés en losange, l'un d'eux appelé la pierre de la lettre II d'Ecosse, deux perles rondes et un beau diamant taillé à facettes, acheté de *Sauncey.* »

Il est impossible de ne pas voir que *Sauncey* est le nom de *Sancy*, légèrement écorché.

Des mains de ce prince théologien, le grand Sancy passa en celles de Charles Ier, son fils, et fit ainsi partie des parures d'Henriette-Marie

1. Lettre de La Brosse du 20 janvier 1604.
2. *Stats papers domestic,* James 1. Vol. 5, n° 28. Record Office, Londres.

de France, fille de Henri IV. Ce bijou ne pouvait être mieux porté que par cette princesse, car il y avait dans son visage « quelque chose de si aimable, qu'elle se faisait aimer de tout le monde ; elle avait infiniment d'esprit, de cet esprit brillant qui plaît aux spectateurs ».

Van Dyck nous l'a représentée toute couverte des parures de la couronne d'Angleterre, avec cette beauté et cet esprit, que lui attribue non sans quelque malice, Mme de Motteville.

La révolution menaçant le trône et le Parlement refusant au roi des subsides, la reine partit pour la Hollande avec tous ses diamants personnels. Elle en emporta aussi quelques-uns appartenant au roi, afin de se procurer, en les vendant ou en les engageant, l'argent qui leur faisait défaut. Le 16 avril 1642, elle mande de la Haye à Charles Ier que l'on ne veut rien prêter sur les rubis du roi, mais qu'elle va mettre en gage toutes ses pierreries. Un mois après, elle écrit à son mari [1] :

« Après beaucoup de peine, nous avons trouvé de l'argent, mais peu encore, car la peur des marchands n'est pas encore tout à fait passée. L'on avoit escrit de Londres que j'avois emporté mes pierreries en cachette et contre vostre volonté, et que si l'on me prestoit de l'argent là-dessus, il n'y auroit point de seureté pour eux... A la fin il a fallu monstrer le pouvoir, signé de vostre main [2].

Retournée en Angleterre, Henriette dut abandonner encore une fois son pays d'adoption, en 1644, pour se rendre en France, où elle arriva, probablement, nantie de toutes les pierres de la couronne d'Angleterre [3].

En 1646, la reine était à Paris et possédait encore une partie des pierreries de la couronne. Elle en para la grande Mademoiselle, dans une fête célèbre, qui eut lieu sur la fin de l'hiver [4], mais la fille de

1. *Henriette-Marie de France, reine d'Angleterre,* par le comte de Baillon. Paris, Didier, 1877, pages 373 et 376.

2. Nous avons trouvé, aux *Archives du Ministère des Affaires étrangères*, volume 61 (Angleterre), la liste des joyaux engagés à cette époque par la reine d'Angleterre. entre les mains de Cletstex, de la Banque lombarde de Rotterdam.

Les sommes prêtées, à raison de 8 % l'an, s'élèvent au total à un million six mille deux cent soixante-quinze livres onze sols huit deniers, monnaye de Hollande.

Me Chevillard, notaire, nous a permis de prendre copie du pouvoir du roi, en date du 19 mai 1642, annexé à l'acte du 11 novembre 1646, dont il sera ci-après parlé.

3. *Mémoires de Mlle de Montpensier,* édition Cheruel, tome Ier, p. 138.

4. *Mémoires de Mlle de Montpensier,* tome Ier, p. 138.

Gaston, dans ses Mémoires, ne donne aucun détail sur les parures.

On sait combien, durant la Fronde, la Cour eut à endurer de privations : Henriette-Marie, restée à Paris, ne touchait plus de pension de sa belle-sœur, et Retz a popularisé, dans la narration de la visite qu'il lui fit, la misère profonde dans laquelle était tombée la fille de Henri IV. La reine fut contrainte d'engager successivement ses bijoux, soit pour soutenir les partisans de Charles Ier, soit pour subvenir à ses propres besoins : elle contracta, auprès du duc d'Épernon [1], des emprunts s'élevant à la somme totale de 427,556 livres tournois. Le premier de ces emprunts, fait par acte passé devant notaires, le 11 novembre 1646 [2], était de 230,000 livres. Il fut cautionné par plusieurs officiers de la maison de la reine [3].

Henriette-Marie remit en gage au mandataire du duc d'Épernon « vng carcan d'or massif, couvert de cent soixante perles rondes d'environ trois caratz pièce, entremeslées, de seize en seize, de rubis au nombre de dix de plusieurs grandeurs et fassons ».

« Vn fort gros (rubis) d'Orient en cabochon; quatre balets dont

1. Fils de Louis de la Vallette, duc d'Épernon.

2. Extrait des minutes de Me Chevillard, notaire à Paris.

A ce propos, dans ses *Mémoires* (t. III, p. 459, même édition), Mlle de Montpensier rapporte que dans une des cérémonies du mariage de Marie-Thérèse d'Autriche avec Louis XIV, en 1660, Philippe IV portait à son chapeau un diamant en table, d'où pendait une perle en poire. On les nommait : le diamant, le *Miroir de Portugal* et la perle, la *Pélegrine*.

Ces lignes n'infirment en rien ce que nous avons raconté sur la pierre de la couronne de France, connue sous le nom de *Miroir de Portugal :* les actes notariés, que nous avons cités et les mentions des inventaires de la Couronne jusqu'en 1792 ne permettent aucune discussion. Si l'on admet comme vraie l'assertion de la grande Mademoiselle on peut supposer que Philippe IV avait donné à une grosse pierre le même nom que celui du plus beau diamant de la couronne de Portugal. Cependant il est à noter que Mademoiselle a pu donner d'elle-même, à la pierre de Philippe IV, le nom de *Miroir de Portugal*, car à l'entrée de la reine d'Espagne à Madrid, vingt ans après le mariage de Marie-Thérèse, le *Mercure de France*, février 1680, p. 248, parlant de la toilette de la jeune reine, la décrit en termes semblables à ceux qu'avait employés la fille de Gaston. Seulement, il ne donne aucun nom au gros diamant du roi. On pourrait donc supposer que ce nom lui vient de Mademoiselle, qui avait souvent entendu parler du *Miroir de Portugal* et qui l'avait même porté, alors qu'il appartenait à Henriette de France. En tout cas, nous laissons au lecteur le soin de trancher cette question, qui du reste n'entre que par incidence dans notre travail.

3. Henry Jermyn, milord d'Angleterre, conseiller et grand écuyer de la reine; Henry Wod, chevalier, conseiller général, et noble Richard Forestier, trésorier général de ladite reine.

deux en table et deux en cabochons; de cinq espinelles aussy en cabochon; ledict carcan estant dans son estuy de velours vert doublé par le dedans de satin blanc, estimé à la somme de cent trente mille livres ».

Suivant autre acte du 4 décembre 1647, la reine remit au duc « pour seureté et nantissement des sommes prêtées, deux grands dyamants, l'ung en forme de cœur appelé le *Grand Sancy*, et l'autre en table appelé le *Miroir de Portugal*[1] ».

Par un troisième acte en date du 23 mars 1654[2], le roi et la reine d'Angleterre reconnaissaient devoir au duc d'Épernon : 197,556 livres, prêtées en diverses fois, et exigibles à première réquisition.

Mais le duc d'Épernon craignait de ne pas être remboursé.

Par une belle matinée (19 mai 1654) un sergent à verge au Châtelet de Paris, le sieur Larmonnier, se présentait, une feuille de papier timbré à la main, à la porte du Palais-Royal, par la rue Saint-Honoré, et requérait les gardes de l'introduire sur-le-champ auprès de la reine de la Grande-Bretagne et d'Irlande. Un planton mena le sergent dans la chambre où se tenait la reine, et Larmonnier somma Henriette-Marie, en lui remettant l'exploit, de payer le principal et les intérêts.

« Ladicte dame royne répondit qu'Elle n'estoit pas en pouvoir de ce faire, ayant depuis longtemps faict son possible pour emprunter deniers sur lesdicts diamants (donnés en gage), lesquelles elle n'a pu vendre ni trouver personne qui les put acheter à cause de leur grant prix et désirant se libérer des intérêts desdictes sommes principales; icelle dame royne » a adjouté « qu'elle avoit proposé audict duc d'Épernon de lui abandonner lesdicts diamans pour la somme de 360,000 livres, à laquelle ils ont été prisés et estimés par joailliers et aultres personnes à ce connaissant, auxquelles elle les a faict voir et estimer. »

1. La minute de cet acte, qui aurait dû se trouver parmi celles qui sont en la possession de Mᵉ Chevillard, notaire à Paris, successeur de Mᵉ de Beaufort, ainsi qu'il résulte de l'inscription qui figure sur le répertoire de cet officier public, paraît avoir été brûlée dans un incendie. Il nous a donc été impossible de la voir.

Il est probable que le carcan, décrit plus haut, fut retiré des mains du duc d'Épernon par la reine d'Angleterre, en même temps que le *Sancy* et le *Miroir de Portugal* étaient donnés en nantissement. On peut s'en convaincre par la mention, apposée en marge de la minute de 1646, d'une quittance dressée par Lefouyn et de Beauvais, du 19 mai 1657, dont il sera ci-après parlé.

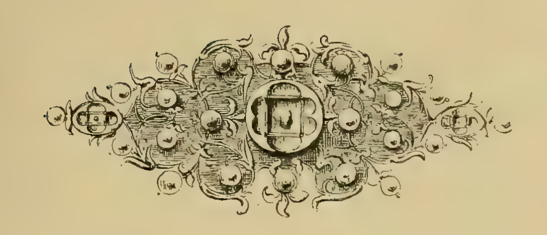
2. Au rang des minutes dudit Mᵉ Chevillard.

Le duc d'Épernon accepta la proposition et garda les deux diamants, dont la vente lui fut consentie, suivant acte passé le 18 mai 1654, moyennant 360,000 livres [1].

GERMAIN BAPST.

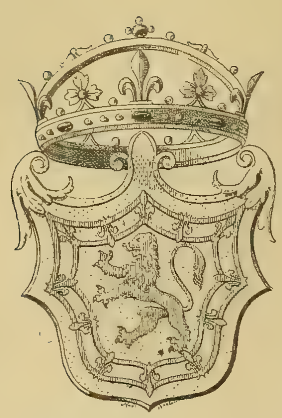
(*La fin prochainement.*)

1. Un grand nombre d'actes relatifs à l'engagement et à la vente du *Sancy* et du *Miroir de Portugal* nous ont été obligeamment indiqués par M. Auguste Vitu et communiqués avec une bonne grâce parfaite par M. Philéas Vassal, notaire à Paris.



LES

FEMMES BIBLIOPHILES EN FRANCE[1]



La plus belle moitié du genre humain ne fut pas toujours affolée de chiffons. Tout en ne négligeant pas de se parer d'ornements destinés à rehausser sa beauté et de sacrifier à la galanterie, elle s'est parfois occupée d'objets plus sérieux. Il serait banal de rappeler celles de ces dames qui, dans le cours des siècles, se sont illustrées par leurs talents dans les arts et dans les lettres ; mais une nouvelle gloire moins connue, et non encore étudiée, est celle d'avoir réuni des bibliothèques, sérieuses souvent, frivoles parfois, d'avoir aimé le livre, non seulement pour sa valeur littéraire, mais pour la beauté de sa typographie, pour son intérêt artistique, sa reliure, ou sa rareté. C'est ce nouveau point de vue qu'a fait ressortir, avec beaucoup de talent et un grand luxe de recherches et de renseignements inédits, M. E. Quentin-Bauchart, dans deux beaux volumes parus récemment, les *Femmes bibliophiles de France*.

Jusqu'ici, il était admis que la femme, même la plus distinguée, ne connaissait, en fait de livres, ou du moins ne possédait en propre,

1. *Les Femmes bibliophiles de France* (XIVe, XVIIe et XVIIIe siècles), par Ernest Quentin-Bauchart. Paris, Damascène Morgand, 2 vol. grand in-8°, papier de Hollande.

que ses Heures et quelque volume de poésie ou de roman, de quoi sanctifier son âme ou satisfaire son imagination. Il n'en était rien. Grâce aux marques, insignes et armoiries dont ils sont souvent décorés, l'on peut, et l'auteur n'y a pas manqué, reconstituer les bibliothèques très complètes des belles dames des temps passés. Suivant son goût particulier, l'une avait pour la théologie et les œuvres des Pères une prédilection marquée, comme Mme de Chamillart, dont les volumes remarquablement reliés portent les armes frappées sur la doublure intérieure, ou comme Mme de Maintenon que fait reconnaître le lion des d'Aubigné issant sur le maroquin rouge. Chez une autre, les romans primeront tout, comme dans la remarquable collection de la comtesse de Verrue, cette célèbre *dame de volupté* « qui, pour plus grande sûreté, fit son paradis en ce monde ». Elle ne dédaignait pas le livre léger, voire érotique, et l'on n'est qu'à moitié étonné de rencontrer dans son catalogue, à côté d'ouvrages sérieux comme les *Lettres Provinciales*, un *Pétrone* ou le *Rut ou la Pudeur éteinte*, de Blessebois. Il est à croire cependant que la comtesse, née de Luynes, après une existence plus qu'accidentée à la cour de Victor-Amédée de Savoie, son... protecteur, revenue de ses erreurs et légèrement perclue dans son hôtel de la rue du Cherche-Midi, ne lisait plus *Vénus dans le cloître*, autre volume de sa bibliothèque, et s'occupait moins alors de galanterie que de ses meubles de prix et de ses tableaux qu'elle faisait graver.

La duchesse de Montpensier, aussi célèbre par les portraits qu'elle écrivit des dames et seigneurs de la cour, que par son rôle politique, avait un goût prononcé et bien naturel pour les ouvrages traitant de l'histoire de France : « J'aime à lire les livres bons et solides, écrivait-elle ; les bagatelles m'ennuient, hors les vers ; je les aime de quelque nature qu'ils soient... » Les *Œuvres de Plutarque*, l'*Histoire des Variations* de Bossuet, qu'elle possédait, font foi de ses goûts intimes. Le rêve, pour un bibliophile, serait d'avoir un des exemplaires des *Portraits et Éloges* composés par elle, à ses armes, rêve difficile à satisfaire, puisque plusieurs exemplaires dans ces conditions sont à la Bibliothèque Nationale. Un amateur distingué a pourtant pu se passer cette fantaisie, mais au prix de 14,000 francs. C'était l'exemplaire que la princesse avait offert à son fiancé Charles de Lorraine. On voit que les livres de ces dames ne se donnent pas !

Chez la duchesse de Lesdiguières, ne cherchez, parmi ses livres agrémentés des masses d'armes des Gondy, que de la théologie et de la morale. Elle variait peu ses lectures et ne quittait guère celle des

Lettres de saint Augustin, que pour caresser ses chats, dont elle raffolait. Avec la princesse Palatine Charlotte de Bavière, femme d'esprit, dont les coups de boutoir sont célèbres, nous passons en revue une collection moins sévère que beaucoup de celles de ses contemporaines, de la musique, des ballets, des romans de Mlle de Scudéry. D'ailleurs, il faut bien le dire, la plupart des femmes à la Cour n'avaient souvent aucun goût pour les livres et n'en possédaient que ce que l'étiquette leur commandait d'avoir. Beaucoup n'ont même que des exemplaires de dédicace offerts tout reliés à leurs armes par les auteurs. Tels sont les livres de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, dont les armoiries, mi-partie de France et d'Espagne-Autriche, ornent des volumes qui n'ont rien de personnel dans leur choix.

Attentif à faire ressortir les diverses tendances de ses héroïnes, à mettre en relief les principaux traits de leur caractère et les raisons qui ont guidé leurs choix, M. E. Quentin-Bauchart ne néglige pas le côté artistique du sujet, la question de l'habit du livre, et nul n'était plus compétent pour le traiter. C'est un art véritable, en effet, que celui de la reliure, très spécial mais bien intéressant à étudier. Il exige de ceux qui l'exercent beaucoup de goût, la science du dessin, de l'ingéniosité et une grande sûreté de main. Les reliures du temps de Louis XII et celles de François Ier, où se montrent les emblèmes royaux du hérisson et de la salamandre, participent encore de la lourdeur des reliures des manuscrits. De ce genre sont celles qui recouvrent les livres d'Anne de Bretagne et de Louise de Savoie. Mais avec Henri II arrive la grande poussée artistique de la Renaissance, dont chaque objet porte l'empreinte et qui profite à l'art d'orner les livres; sous son impulsion, les riches entrelacs, les maroquins diversement colorés, s'unissent en d'ingénieuses mosaïques, et les arabesques savantes dont les livres de Grolier sont le type, donnent à chaque volume une valeur d'art. C'est au château d'Anet, dans la bibliothèque de Diane de Poitiers, que se voyaient les plus beaux travaux des excellents ouvriers de son temps. Sur les indications de la belle duchesse de Valentinois, ils savaient allier avec grâce les croissants emblématiques, aux H et aux D entrelacés de Diane et de Henri et créer des œuvres qui font encore notre admiration et n'ont pas été surpassées. Ces reliures précieuses recouvraient d'excellents livres, car la châtelaine d'Anet était éclectique, et dans son château orné par Goujon, Cousin, Limousin et Palissy, elle avait réuni une bibliothèque splendide de manuscrits et d'imprimés où l'on trouvait les *Œuvres*



Héliog. Charreyre

FRONTISPICE AUX CHIFFRES ET EMBLÈMES DE HENRI II ET DIANE DE POITIERS
(Dessin de la Collection de M. Destailleur)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Charreyre

à l'infortunée princesse de Lamballe, et retrouvant ces précieuses épaves et ces parfois touchantes reliques, à la Bibliothèque Nationale ou à Chantilly, chez M. de Lignerolles comme chez le baron Pichon. Son livre, très élégamment imprimé, rehaussé de chiffres et d'armoiries, est en outre orné de la reproduction des plus belles reliures qu'il a rencontrées. C'est en le feuilletant que l'on peut juger l'art des Clovis Ève, des Padeloup et des Derôme.

Un de ceux qui ont le plus finement orné les livres, le relieur Le Gascon, vivait au milieu du XVIIe siècle. Il est impossible de voir quelque chose de plus élégant que les semis de pointillés qui parsèment les plats d'un volume comme autant d'étoiles scintillantes. Et quand le chef-d'œuvre de l'habile artiste recouvre quelqu'un de ces manuscrits comme l'inimitable Jarry savait seul en écrire, les *Prières* de la marquise de Rambouillet, par exemple, ou la *Guirlande de Julie*, offerte à sa fille Julie d'Angennes par son fiancé le marquis de Montausier, alors on peut se vanter de posséder un de ces joyaux qui font rêver et se désespérer toute leur vie, les infortunés bibliophiles.

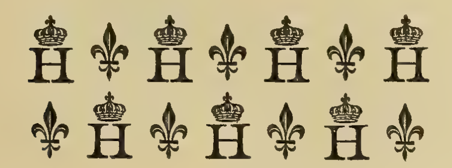
Et l'auteur continue son instructive revue : Voici les livres de la duchesse de Bourgogne, réunion sérieuse : de la théologie, de l'histoire, de la musique. Les livres de la duchesse de Berry, fille du Régent, par une anomalie assez étrange, pour qui connait sa conduite, renferment beaucoup de traités de morale. Ceux de la princesse de Conti sont composés surtout de romans, et ceux de Marie-Leckzinska, remarquablement reliés par Padeloup, montrent au premier rang les œuvres de son lecteur ordinaire, le président Hénault, au milieu de volumes de piété.

Voici la très nombreuse mais assez médiocre bibliothèque de Mme de Pompadour, où se trouvaient pourtant de somptueuses reliures de Derôme le père. N'en citons qu'une, celle de la pièce de *Rodogune*, imprimée par la marquise elle-même au château de Versailles, et qui est bien, avec sa mosaïque dorée au petit fer, le plus remarquable morceau de reliure de ce milieu du XVIIIe siècle. Si les goûts artistiques se reflètent parfois sur le choix de ses livres, ceux de Mme du Barry, par contre, choisis par un petit libraire de Versailles, et reliés à l'avenant, sont bien ceux d'une femme qui n'a de bibliothèque que comme complément de mobilier et parce que c'est bon genre. L'auteur vient pourtant de découvrir ses *Contes de Boccace* et quelques autres volumes amusants, décorés de son cri de guerre : *Boutez en avant!* — Les livres de Marie-Josèphe de Saxe, épouse du Dauphin et

mère de nos derniers rois de la branche aînée, étaient loin de ressembler à ceux de la favorite. Ils se composaient de livres de dévotion parmi lesquels des *Offices*, avec une reliure fort extraordinaire de Monnier, le plus original des relieurs. — Beaucoup de romans parmi ceux de la duchesse de Grammont-Choiseul; beaucoup d'ouvrages d'histoire dans ceux de Mesdames; enfin, pour finir, rappelons l'importante bibliothèque que la reine Marie-Antoinette avait aux Tuileries et qui se retrouve en grande partie à la Bibliothèque Nationale. M. Bauchart a fait justice de la légende tendant à s'accréditer, que la reine se délectait de livres obscènes, parce qu'on avait trouvé quelques romans légers sur les tablettes de Trianon. On avait cherché à salir cette mémoire que tous les Français devraient respecter. L'auteur réfute de pareilles calomnies, et nous l'en félicitons, en reproduisant le catalogue manuscrit de cette très honorable et très sérieuse collection, dont il a fait une publication séparée.

Est-ce à dire qu'il ait, dans son ouvrage substantiel et intéressant, réuni tout ce que les femmes bibliophiles, reines, princesses, grandes dames ou simples bourgeoises, ont possédé en fait de livres? Non sans doute. Combien sont détruits, brûlés, égarés, ignorés! Le propre de tout travail de reconstitution de ce genre est d'être forcément incomplet; mais il reste assez de ces illustres épaves pour apprécier les tendances de ces dames, constater leurs goûts sérieux ou frivoles, se faire une idée de leur intelligence et de l'ornement de leur esprit. M. Quentin-Bauchart a fait son livre *con amore*, et il a donné aux bibliophiles un aliment précieux et nouveau pour leurs inépuisables causeries.

B^ON ROGER PORTALIS.





BIBLIOGRAPHIE

I.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE QUANTIN.



Le catalogue de fin d'année de la maison Quantin présente une grande variété de publications nouvelles. On sait que cette importante librairie, transformée en société anonyme par son intelligent créateur, M. A. Quantin, fait de constants efforts pour augmenter son champ d'activité commerciale. Des ouvrages considérables et de longue haleine sont en cours de préparation : tels sont, entre autres, le *Dictionnaire de l'ameublement*, de notre ami Henry Havard, et le *Dictionnaire général des artistes de tous les temps et de tous les pays*, publié par une réunion d'hommes spéciaux. D'autres, commencés il y a quelques années par M. Quantin, poursuivent avec succès le cours de leur brillante carrière.

Parmi ceux-ci, il faut mettre au premier rang la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, et les *Monographies des grands Maîtres de l'Art*.

Cette dernière série, conçue sur un plan grandiose, comprend déjà cinq volumes : *Holbein, Rembrandt, Boucher, Jean de Bologne* et *Van Dyck*. Le sixième volume, consacré au grand maître de Venise, à Titien, vient de paraître. Notre collaborateur, M. Paul Mantz, a apprécié comme elle le méritait l'œuvre si délicate et si étudiée de M. Georges Lafenestre ; nous n'ajouterons rien à une telle appréciation. Nous sera-t-il, cependant, loisible de rappeler que ce bel in-folio comprend trente grandes planches hors texte, presque toutes gravées à l'eau-forte ou en héliogravure. Le texte est lui-même semé d'illustrations ; les plus intéressantes sont assurément les nombreux fac-similés de dessins du maître empruntés aux diverses collections

publiques et privées. Titien a été un grand dessinateur de paysage; ses études d'après nature ont un charme tout particulier. Nous remercions M. Lafenestre de leur avoir accordé dans son ouvrage une si large place.



JEUNE FILLE DE YÉDO, PAR SOUKÉNOBOU (1739).

(Bois tiré de l' « Art japonais ».)

Il faut souhaiter que cette collection des Maîtres de l'Art remplisse, sans trop d'arrêts, son vaste programme. Quand verrons-nous Watteau, Rubens et d'autres encore que les éditeurs nous ont promis?

Pour être de proportions beaucoup plus modestes, la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts* n'en est pas moins digne du suffrage des gens de goût. On sait l'immense succès qui a, dès son apparition, accueilli cet organe de large diffusion artistique. La collection n'en est encore qu'à son vingt-quatrième volume et déjà



FRANÇOIS Ier ET SA COUR, PAR GEOFFROY TORY.

(Bois tiré du « Livre ».)

elle a rendu dans les milieux les plus divers, dans l'école, dans l'atelier, dans la famille, les plus signalés services. Tous ces volumes, rédigés avec le soin, la conscience qu'on pouvait attendre des écrivains spéciaux qui en avaient accepté la charge, ont doublé le cap d'une seconde édition; quelques-uns ont atteint en peu de temps une troisième et même une quatrième édition. La faveur qu'ils ont

rencontrée au début dans le grand public des petites bourses grandit d'année en année. Une déplorable lacune existait dans les programmes officiels d'éducation: notre enseignement public était « muet sur les questions d'art ». Aujourd'hui, grâce aux substantiels volumes de la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, cette lacune est comblée; nous avons entre les mains un instrument excellent de vulgarisation.



RELIURE AU CHIFFRE DE CATHERINE DE MÉDICIS.

(Bois tiré du « Livre »).

Les deux derniers volumes parus sont : le *Livre* (Impression et Reliure), par M. Bouchot, et l'*Art japonais*. De ce dernier il nous est interdit de parler. Tout au plus nous est-il permis d'indiquer qu'il complète, par quelques corrections importantes, par beaucoup de remaniements et de retouches de détail, par nombre de renseignements nouveaux, la grande édition de l'*Art japonais*, aujourd'hui épuisée. L'illustration présente, d'ailleurs, un aspect tout différent: destinée à un livre

d'enseignement, elle suit d'aussi près que possible et pas à pas les développements du texte; l'image commente la description.

Le *Livre* de M. Bouchot est assurément un des meilleurs et des plus substantiels volumes de la collection. La compétence spéciale de l'auteur, sa situation à la Bibliothèque Nationale étaient une garantie de l'intérêt qu'il saurait donner à son travail. Nous avons lu son petit volume avec le plus vif plaisir. Tout y est clair, net et simplement dit. Nous avons été agréablement charmé en constatant que M. Bouchot ne s'était pas laissé submerger par l'extrême abondance des matériaux, et que la condensation qui lui était imposée n'avait point nui aux qualités qu'on est en droit d'exiger d'une œuvre de cette nature. Son étude ne comporte, comme il l'avoue lui-même, aucun élément de discussion ou de doctrine; c'est un résumé de faits, un tableau historique où le livre nous est montré dans ses progrès, dans ses transformations successives, depuis les timides essais de la xylographie sur planches de bois précédant l'invention des caractères mobiles. jusqu'aux derniers progrès de la typographie mécanique.

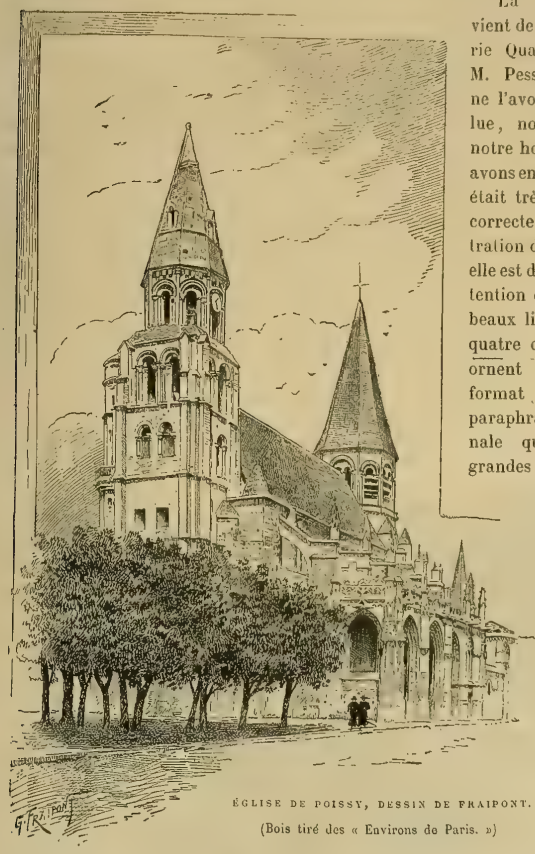
Ce volume s'adressant à un public plutôt tourné vers les choses d'art que vers la typographie pure, M. Bouchot a donné une place prépondérante, dans son travail, au livre illustré; c'est, à bien des égards, une histoire de l'estampe appliquée à l'ornementation des livres. La décoration graphique l'emporte ici sur la fabrication des papiers, la fonte des caractères et l'impression proprement dite. Il convient d'ajouter que les gravures reproduites ont été prises parmi des monuments encore inédits ou peu connus. Le choix est excellent et fait honneur à la sagacité de l'auteur.

M. Bouchot ne nous en voudra pas, sans doute, après d'aussi vifs éloges, de formuler sur ou deux trois points quelques réserves. Nous trouvons, par exemple, qu'il n'attribue pas à l'Allemagne une part suffisante dans le développement du livre à images à la fin du xve siècle et au commencement du xvie. Augsbourg, Ulm, Nuremberg, Cologne, Francfort ont été des foyers de production dont l'éclat, dans le domaine de la gravure sur bois, n'a guère été dépassé; on pourrait en dire autant des Flandres, où l'influence des Van Eyck a été toute-puissante sur l'éclosion de la xylographie.

Nous regrettons aussi que l'École Néerlandaise du xviie siècle ait été à peu près passée sous silence; il y a eu à Utrecht, à Leyde, à la Haye, à Amsterdam, des ateliers pleins de sève, des artistes pleins de verve, de vie et de naturel. En regard des productions solennelles et compassées de la France sous Louis XIV, les illustrateurs des œuvres de Cats, le poète populaire de la Hollande, prennent un singulier accent. L'humour d'un Van der Venne devient un piquant régal à côté des pompes d'un Chauveau et d'un Bernard Picart. Les livres hollandais du xviie siècle sont à peine connus en France; il y aurait lieu cependant de les réhabiliter comme on a réhabilité l'art familier des Adrien van Ostade, des Brauwer et des Jean Steen.

C'est une entreprise redoutable que de traduire Homère; plus hardi encore est l'artiste qui veut rendre par le dessin l'héroïque grandeur du poème. M. Henri Motte était assurément de tous nos jeunes peintres le plus préparé à cette tâche. Son tableau du *Cheval de bois devant les murs de Troie* avait attiré les regards, au Salon de 1874. Cette œuvre révélait un souci profond de la vérité archéologique,

une ingéniosité extrême et aussi un réel instinct de la grandeur dans la composition ; elle désignait d'avance M. Henri Motte à un éditeur désireux d'illustrer les principales scènes de l'*Iliade*.



ÉGLISE DE POISSY, DESSIN DE FRAIPONT.

(Bois tiré des « Environs de Paris. »)

La traduction que vient de publier la librairie Quantin est due à M. Pessonneaux. Nous ne l'avons point encore lue, nous l'avouons à notre honte ; mais nous avons entendu dire qu'elle était très sincère et très correcte. Quant à l'illustration de M. Henri Motte, elle est digne de fixer l'attention des amateurs de beaux livres. Les vingt quatre compositions qui ornent ce volume, de format in-4°, sont une paraphrase aussi originale que raffinée des grandes scènes de l'épopée homérique. On y retrouve les qualités d'invention qui ont mis en évidence les œuvres de M. Motte. Elles ont été reproduites par l'hélio gravure et imprimées dans des tons divers appropriés à leur caractère spécial.

De l'héroïsme des temps antiques à la grâce un peu dépravée des temps modernes il y a un abîme que les éditeurs de l'*Iliade* et de la *Dame aux camélias* n'ont pas hésité à franchir. Grâce à eux, le chef-d'œuvre de M. Alexandre Dumas fils nous apparaît paré d'une fraîche nouveauté. L'illustration dont il est accompagné est de la même famille que celle de l'*Ombrelle* et de l'*Eventail*, ces fantaisies de haut goût, dont le succès a été un événement de librairie. L'auteur des illustrations de la *Dame aux camélias* est M. Lynch ; les graveurs sont MM. Champellion et Massé. La collaboration de ces artistes de talent ne pouvait produire qu'une œuvre attrayante,

œuvre bien faite pour séduire un public mondain épris de modernité et d'élégance. Ce superbe volume, de format grand in-8°, ne comprend pas moins de dix eaux-fortes tirées hors texte et de trente héliogravures imprimées en tête des trente chapitres du roman. Le frontispice, gravé en couleur par M. Gaujean, est à lui seul une délicieuse merveille d'exécution, qui suffirait à assurer le succès de cette luxueuse publication.

Nous terminerons cette rapide revue des publications de la maison Quantin en signalant aux acheteurs plus modestes l'intéressant volume des *Environs de Paris illustrés* et les jolis albums de l'*Encyclopédie enfantine*, comme l'*Enfant des Vosges*, l'*Hiver à la campagne*, la *Nuit de Noël* et *Mademoiselle Trymbalmouche*, illustrés par MM. Lemaistre, Zier, Chovin et Kauffman.

Les *Environs de Paris* continuent l'importante série du « Monde pittoresque et monumental », inaugurée l'année dernière par la librairie Quantin avec le volume de l'*Angleterre, l'Écosse et l'Irlande*. Il s'agit d'un véritable voyage que le lecteur est invité à faire autour de Paris en compagnie de M. Barron, l'auteur du texte, et de M. Fraipont, l'auteur des dessins. Les spécimens que nous avons choisis au hasard parmi ces charmantes illustrations et que nous donnons ici vaudront mieux que les éloges que nous en pourrions faire.

L. G.





II.

LIBRAIRIE ILLUSTRÉE[1]



Voici enfin un livre de bonne humeur, et chose plus rare encore, un livre où écrivain et dessinateur s'entendent à merveille. L'écrivain est de ceux dont il n'y a plus rien à dire; il a découvert et exploité, sans les épuiser, toutes les sources de la gaieté et de la philosophie gauloises; son livre, déjà vieux de près de quatre siècles, n'a pas une ride; le temps respecte les solides assises sur lesquelles il est construit ; loin de faiblir, il acquiert des forces en avançant en âge, et de jour ne jour on lui découvre des vertus nouvelles. Saluons encore une fois le grand ancêtre François Rabelais: quant à son immortel roman, ce n'est pas ici le lieu de le soumettre au supplice d'une exégèse nouvelle, historique ou littéraire.

Bornons-nous à dire que l'édition visée en ce moment est conforme aux derniers textes revus par l'auteur; M. Pierre Jannet y a ajouté une notice biographique et un glossaire fort savant. Nous pouvons maintenant aborder l'examen des innombrables dessins que M. A. Robida vient de composer pour cette édition.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler, avec éloges, du talent de M. Robida, de son extraordinaire facilité d'invention et de l'originalité de son esprit, mais, a vrai dire, nous ne l'aurions pas cru capable de mener à bien une aussi grosse entreprise que l'illustration des œuvres de Rabelais. C'est avec Gustave Doré, dont le nom vient naturellement sous notre plume, le dessinateur le plus fécond que nous ayons eu, — j'entends une fécondité réelle, où l'esprit créateur entre en jeu, et non l'éternelle redite du même crayonnage. Ses livres, son journal la *Caricature*, dépensent sa verve, sans l'épuiser ; il n'est jamais à court d'inventions drolatiques et sa main trouve sans effort la forme qu'il convient de leur donner. Talent fait

1. 7, rue du Croissant, Paris.

de gaieté et de simplicité, s'il a beaucoup d'esprit il est exempt de cette prétention qui, chez tant d'autres, gâte l'esprit qu'ils pourraient avoir. La bonne humeur de M. Robida est contagieuse parce que, nous le répétons, cette bonne humeur est dans sa nature et qu'il s'y livre tout entier sans faire de petites manières pour attirer l'attention sur la personne même du rieur, sur l'*artiste* qui rit si bien.

Il ne faudrait pas conclure de cette appréciation du talent de M. Robida, que l'illustration de la *Vie très horrificque du grand Gargantua* et des *Faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel*, n'a dû lui coûter aucun effort. On ne jette pas sur le papier un millier de dessins (il y en a à chaque page des deux volumes de l'édition) sans avoir au préalable alimenté son esprit de notes, de documents pittoresques, types, costumes, mobilier, architecture, empruntés à l'époque et aux pays où l'action se joue. Quelle que soit la puissance d'invention de M. Robida, nous sommes certain qu'il a dû passer de longues heures à fouiller des cartons de vieilles gravures. A chaque instant, dans son livre, on est arrêté devant un décor qui n'a pu sortir de toutes pièces de la fantaisie de l'artiste : sous la transfiguration macaronique qui est son invention propre, on devine sans peine un fonds de vérité archéologique dont la possession a dû lui coûter quelque peine. L'étrange reconstitution du XVIe siècle qu'il nous donne n'est donc pas de pure fantaisie ; une part de vérité se cache sous le rire. M. Robida, en agissant ainsi, a sans doute pensé qu'il entrait plus avant dans l'esprit du texte : On sait, que l'effet, que l'œuvre de celui que Bacon appelait « le grand railleur de France » contient de grosses vérités; à l'époque où elles furent écrites, le salut pour elles fut dans cette forme burlesque dont Rabelais les a revêtues : les rois avaient leurs fous à qui il était permis de tout dire.

Un parallèle entre l'œuvre de Gustave Doré et celle de M. Robida nous semble indiqué, mais, qu'on se rassure, nous le ferons aussi court que possible. S'il est des points de ressemblance entre ces œuvres, c'est le texte qui l'a voulu; la tournure d'esprit et le talent des deux artistes n'ont absolument rien de commun. L'imagination rêveuse et fantastique de Gustave Doré a tiré un parti merveilleux des inventions de Rabelais et plus encore de celles de Balzac dans ses *Contes drolatiques*, cependant nous le trouvons moins humain et, par conséquent, plus éloigné du texte rabelaisien que ne l'est M. Robida. Celui-ci n'a cure des impressions subjectives, il est tout à la joie de vivre ; on fait réellement grasse chère dans ses images et la femme s'y montre gaie convive et d'humeur fort accommodante. Doré, lui, n'a jamais bien rendu la femme, ni dans son *Rabelais* ni ailleurs. Il est probable que le joyeux curé de Meudon n'aurait rien compris à ses silhouettes raides et élancées qui semblent venir de l'autre monde, on ne connaissait pas l'hypnotisme de son temps ; les figures rieuses et grassouillettes de M. Robida répondent certainement mieux à l'idéal de l'implacable contempteur du platonisme.

La même librairie vient de rendre un service signalé aux amateurs d'art, aux collectionneurs et aux simples curieux en éditant un *Dictionnaire des arts décoratifs* où l'on trouve très méthodiquement exposé tout ce qui concerne l'histoire, la description, l'esthétique, la technique même de l'art appliqué à l'industrie. Cette forme si commode du dictionnaire ne permet pas de s'égarer ; on trouve tout de suite ce que l'on désire savoir. Cependant M. Paul Rouaix, l'auteur de cet important répertoire de renseignements, s'est également préoccupé de combler les vides que laisse fatalement derrière lui l'ordre analytique ; dans une table fort bien



LA CONSULTATION DU DOCTEUR HIPPOTHADÉE.

(Gravure extraite du « Rabelais » illustré par M. Robida.)

faite, à la fin de son livre, il a groupé les articles de telle sorte qu'on puisse consulter son dictionnaire dans l'ordre que comporterait un cours d'art décoratif : on peut donc facilement passer de l'analyse à la synthèse qui donne un corps aux connaissances acquises et les rend plus facilement assimilables.

Enfin, M. Paul Rouaix, qui tient absolument à ce que son livre soit lu, va ingénieusement au-devant des curieux, novices, incertains, que l'aspect d'un dictionnaire rebute un peu, ne sachant par où le prendre. Il leur donne les noms techniques de toutes les parties constituantes d'un objet quelconque à la suite du nom de chaque objet : ce nom trouvé, le lecteur est sauvé, il n'a plus qu'à prendre la filière alphabétique pour remonter du tout à la partie.

La question des styles et des dates, qui tient une si grande place aujourd'hui dans les préoccupations des collectionneurs, surtout des plus modestes, est habilement résolue dans ce précieux dictionnaire. Voici un objet, est-il « de l'époque » ? grave problème pour le marchand comme pour l'acquéreur, depuis que nous avons la manie d'estimer les objets sur leurs parchemins. Ici encore, M. Paul Rouaix nous met à même de discerner le vrai du faux, ou tout au moins de répudier l'invraisemblable : d'un détail de forme, détail figuré et commenté dans son ouvrage, il nous fait remonter tout doucement au style dont ce détail sera caractéristique. Le style dit l'époque réelle ou *trucquée,* mais qu'importe si la foi de l'amateur est désormais bien assise.

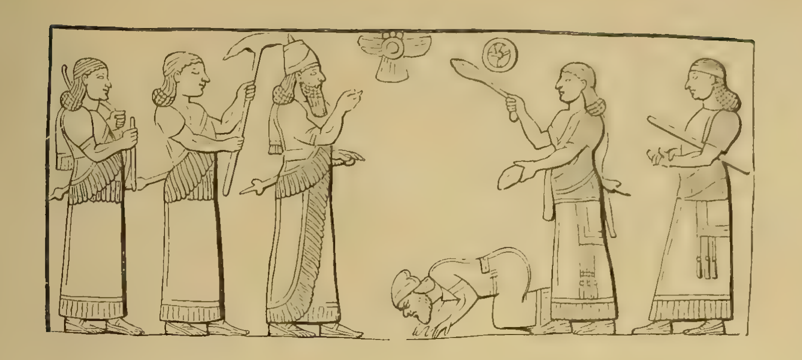
Le *Dictionnaire des arts décoratifs* est illustré de 558 bonnes gravures dans le texte : on le trouvera aussi agréable à feuilleter qu'à lire : enfin, son prix modeste (12 francs) le met à la portée de toutes les bourses. Dans ces conditions, il est permis de lui prédire le grand succès qu'il mérite.

A. DE L.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LA

SCULPTURE ANTIQUE

AU

BRITISH MUSEUM

I.



La charte de fondation du British Museum date de 1753. On sait comment, à cette époque, le Parlement anglais décida la création d'un dépôt général pour les collections dont la bibliothèque de sir Robert Cotton, donnée au pays par son fils en l'année 1700, constituait le plus ancien fonds [1]. L'année suivante, le musée qui venait de s'enrichir par l'acquisition du cabinet Sloane et des manuscrits harléiens, était installé dans le quartier de Bloomsbury, à Montague House, sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui le vaste édifice dont la façade s'ouvre sur Great Russell street.

Lorsque, en 1830, l'architecte Robert Smirke dressait les plans du British Museum, la collection des antiques était déjà considérable, et il était facile d'en prévoir le rapide accroissement.

1. Sur l'histoire des collections du British Museum, voir l'ouvrage de M. Edward Edwards : *Lives of the founders of the British Museum, with notices of its chief*

Outre la belle série de vases grecs, réunie par William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples, et acquise dès l'année 1772, le musée possédait, depuis 1814, les marbres antiques de la collection Ch. Townley. Ces statues, provenant en grande partie de la villa d'Hadrien et de la villa d'Antonin le Pieux à Monte Cagnuolo, forment encore aujourd'hui le principal fonds des sculptures exposées dans les salles gréco romaines. C'est en 1816 qu'était définitivement signé, après de longues hésitations, l'acte d'achat qui assurait au British Museum la propriété des marbres du Parthénon; vers le même temps, les sculptures de Phigalie, découvertes par Cockerell et ses compagnons, venaient rejoindre dans les galeries de Montague House les célèbres marbres d'Elgin. A mesure que le nouvel édifice s'élevait, des fouilles, des coups de main heureux enrichissaient le département des antiques. C'étaient, en 1845, les monuments lyciens rapportés par Ch. Fellows; de 1851 à 1860, les sculptures assyriennes provenant des fouilles de M. Layard arrivaient à Londres. Enfin, quand les débris du mausolée d'Halicarnasse, des temples d'Éphèse et de Priène furent envoyés en Angleterre, de 1850 à 1875, le musée, terminé en 1856 par la construction de la nouvelle salle de lecture, était prêt à recevoir ces précieuses acquisitions.

On s'aperçoit bien vite que les galeries réservées aux antiques ont été aménagées en vue de leur destination spéciale. Si les salles n'ont pas l'aspect monumental de celles du Louvre, en revanche la disposition en est simple, commode et permet au visiteur de s'orienter rapidement. Point de luxe; les marbres se détachent sur des parois revêtues d'une coloration uniforme; aucun détail accessoire ne détourne l'attention. L'éclairage est ménagé de telle sorte que rien n'est perdu de la lumière, toujours un peu rare, du ciel de Londres. Grâce à cette installation, on saisit au premier coup d'œil ce qui fait l'originalité de la collection d'antiques du British Museum. Aucun autre musée d'Europe, en effet, ne peut offrir une suite aussi riche de ces grands ensembles qui résument l'art d'une époque, et dont la date comme l'unité de style sont incontestables. C'est sans doute un plaisir très vif que d'étudier une statue de maître, en oubliant les œuvres souvent médiocres qui l'entourent; mais combien l'émotion est plus pénétrante et l'ensei-

augmentors and other benefactors (1570-1870). Londres, 1870. Voir aussi les articles de M. G. Perrot: *Le Musée Britannique* (*Revue des Deux-Mondes*, 1875, t. XII, pp. 518 et 891). On trouvera un historique sommaire du Musée dans le *Guide to the exhibition galleries of the British Museum*, publié par les soins des *Trustees* (Londres, 1886).

gnement plus fécond, lorsque le regard peut embrasser tout un groupe de sculptures qui sont comme le manifeste d'une école! Telle est l'impression que l'on ressent en parcourant les galeries d'antiques du British Museum. Dans l'étude forcément trop sommaire que nous leur consacrons ici, nous nous arrêterons de préférence à ces œuvres d'ensemble, en acceptant d'avance le reproche de rester fort incomplet.

II.

Bien que nous devions surtout guider le lecteur vers les salles de la sculpture grecque, il est impossible de passer sous silence la magnifique série de sculptures assyriennes qui se développe dans les galeries de Nimroud et de Kouyoundjik, et dans le sous-sol assyrien *(Assyrian basement)* [1]. Il y a là une suite incomparable de bas-reliefs, et nulle part ailleurs on ne peut mieux saisir sur le vif les caractères de la sculpture décorative en Assyrie. On sait que cette collection provient des fouilles exécutées à Nimroud et à Kouyoundjik par M. Layard, de 1845 à 1851, et continuées à plusieurs reprises par W. Loftus et H. Rassam. Les sculptures de Nimroud ont été trouvées sur l'emplacement de l'ancienne Calach, la première capitale de l'empire assyrien, où tous les souverains ont laissé leur trace, depuis Assournazirpal, qui rebâtit la ville en 885, jusqu'au dernier roi d'Assyrie. Celles de Kouyoundjik décoraient le palais de Sennachérib et celui d'Assourbanipal; ce sont les palais du Sud-Ouest et du Nord indiqués sur la carte des fouilles qu'on a eu l'heureuse idée de placer dans la salle du sous-sol.

Tous nos lecteurs connaissent le bel ouvrage où M. Perrot a retracé l'histoire de l'art assyrien, et défini les caractères de cette sculpture [2]. Ce n'est pas ici le lieu de revenir sur ces questions générales. Mais nous rappellerons au moins un fait dont les bas-reliefs du British Museum fournissent la démonstration la plus nette. En suivant cette série de sculptures qui vont du IXe au VIIe siècle avant notre ère, on est frappé de voir à quel point l'art assyrien a subi la loi du développement. Ainsi, dans la galerie de Nimroud, on peut étudier le début de la grande sculpture monumentale, avec les

1. Un catalogue des antiquités assyriennes dans la salle centrale de Nimroud a été publié tout récemment par M. Le Page Renouf : *Guide to the Nimroud Central Saloon,* 1886.

2. Perrot et Chipiez : *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (T. I, *Assyrie,* p. 493).

bas-reliefs qui montrent Assournazirpal offrant une libation, ou debout entre deux génies ailés à tête d'aigle. De grandes lignes d'inscription les traversent dans leur largeur. Le modelé des muscles rendu avec une saillie exagérée, les proportions trapues, le réalisme des types, au nez busqué, aux yeux allongés et cernés de ressauts vigoureux, tout cela laisse une impression de rudesse que ne donnent pas, à beaucoup près, les bas-reliefs de Sargon conservés au Louvre. Et cependant, ces scènes religieuses, dont la piété royale fournit invariablement le motif, ne sont pas dépourvues d'une certaine grandeur. A défaut de charme, elles ont encore la simplicité et la vigueur.

Dans les bas-reliefs historiques où sont retracées les campagnes d'Assournazirpal, les sculpteurs ont adopté un parti différent, en multipliant les figures et en les disposant parfois sur plusieurs registres. Les sujets de ces grandes compositions sont ceux que la sculpture assyrienne ne se lasse pas de traiter : armées en marche, scènes de batailles, sièges de villes, défilés de prisonniers, supplices infligés aux vaincus, scribes royaux faisant le compte du butin, avec un soin dont témoigne une inscription du règne de Tiglath Phalasar III, faisant dire au roi : « J'ai enlevé 300 mules, 660 ânes, 1,350 bœufs et 9,000 moutons. » Le génie impitoyable et dur d'une race de conquérants se reflète dans ces tableaux où les scènes de sauvagerie abondent, traitées avec un réalisme naïf qui se sert de formules conventionnelles. Voici par exemple le camp assyrien [1]. Une enceinte crénelée est représentée en plan, avec une coupe longitudinale des tours et des murailles; dans les quatre compartiments qui figurent les tentes, des soldats font la cuisine, dépècent des animaux, activent le feu d'un fourneau. Plus loin, sous un pavillon, un palefrenier étrille un cheval, tandis que d'autres chevaux mangent leur pitance. Ailleurs, un archer conduit des captifs, et enfin des soldats, couverts de leurs armes, tenant à la main les têtes coupées des vaincus, écoutent des musiciens, ou brandissent leurs trophées sanglants avec une expression de joie féroce. Il est à peine besoin de rappeler quelles conventions le sculpteur adopte pour retracer des tableaux aussi compliqués; partout il fait usage de ces formules abréviatives chères à tous les arts primitifs. Quelques arbres représentent une forêt; un archer indique un corps de troupes; ici, l'armée d'Assournazirpal passe sur une rangée de cônes au pied desquels bouillonnent des

1. *Nimroud Gallery*, n°s 11 a. 13 a. Cf. G. Perrot, *Histoire de l'art*, I, fig. 155.



LION BLESSÉ VOMISSANT LE SANG.

(Bas-relief assyrien de Kouyoundjik, au British Museum.)

flots : c'est la traversée d'un torrent dans une région rocheuse[1].

Il semble qu'en moins de deux siècles le goût pour le détail pittoresque, le souci de charger à l'excès le fond du bas-relief se soient singulièrement développés chez les artistes assyriens. C'est l'impression qu'on éprouve en passant dans la galerie de Kouyoundjik, où sont disposées les sculptures du palais de Sennachérib (705) et de celui d'Assourbanipal (650). Nous ne pouvons pas citer un exemple plus caractéristique que les vastes dalles de calcaire où est retracée l'histoire des campagnes d'Assourbanipal contre Te-umman, roi des Élamites, et les batailles livrées près de Suse. Non content de disposer les figures dans des registres très pleins, l'artiste a encore représenté des sortes de vues cavalières du champ de bataille, et y a semé les personnages à profusion. Naturellement le récit est tout à l'honneur des armes assyriennes. Partout les soldats d'Assourbanipal sont vainqueurs, tandis que les guerriers d'Élam jonchent le sol; leurs corps criblés de flèches sont jetés çà et là dans le champ du bas-relief. L'artiste a mis une véritable complaisance à souligner, par des détails réalistes, toute l'horreur d'une scène de carnage. Des corbeaux et des oiseaux de proie arrachent les yeux des morts, ou bien des soldats assyriens les décapitent. Le fleuve, dont les flots sont dessinés avec un soin minutieux, charrie pêle-mêle des cadavres, des chevaux tués et des armes; des poissons attaquent gloutonnement cette proie qui leur est offerte. Quand la place le permet, le sculpteur a encore semé dans le champ des bouquets d'arbres. Le regard se perd au milieu de ce luxe de détails, qui créent une étrange confusion, et le bas-relief, ainsi conçu, prend l'apparence d'une tapisserie.

Le sous-sol assyrien offre des spécimens d'un art tout différent; nous voulons parler des curieux bas-reliefs de Kouyoundjik représentant des chasses au lion. Bien qu'ils proviennent également du palais d'Assourbanipal, ils se distinguent au premier coup d'œil des scènes de batailles. Le sculpteur s'est préoccupé d'éviter la surcharge et il y a réussi. Rien de plus sobre et de plus clair que ces compositions, où les figures se meuvent librement sur un fond uni, où l'on sent partout l'air et la lumière. Le roi est sans cesse présent, comme le héros de ces chasses prodigieuses; c'est lui qui, monté sur un char,

1. On trouvera des exemples de conventions analogues dans de curieux monuments d'une date un peu postérieure : ce sont les bas-reliefs en bronze repoussé qui ornaient la porte de Balawat, et qui représentent les campagnes de Salmanazar II. Ils sont conservés dans l'*Assyrian Room*. Voir Pinches : *The bronze ornaments of the gates of Balawat*. Cf. Perrot, *ouv. cit.*, p. 624.

secondé par des officiers armés d'arcs et de piques, soutient le choc des lions blessés et les achève à coups de lance. Cette tuerie de lions fournit au sculpteur l'occasion de déployer les qualités d'observation qu'on ne saurait refuser à l'art assyrien. Voyez avec quelle étonnante justesse est dessiné le lion blessé que reproduit notre gravure, et qui, replié sur lui-même, arc-bouté sur son train de derrière, vomit des flots de sang. Un autre, l'œil traversé par une flèche, bondit avec rage, battant l'air de ses pattes; plus loin, une lionne, les reins brisés, se traîne en hurlant de douleur. Des lions morts, couchés sur le dos, raides et les pattes crispées, sont rendus avec une telle vérité d'attitude, qu'on y sent l'observation directe de la nature. D'ailleurs, comme le fait remarquer M. Perrot, les modèles ne devaient pas manquer. Les artistes avaient le loisir de les étudier, soit à la suite de ces chasses où les serviteurs entassaient aux pieds du roi les corps des animaux tués, comme on le voit sur des bas-reliefs de Kouyoundjik, soit dans les parcs royaux, où on élevait des bêtes fauves en liberté pour l'amusement du roi. Nous empruntons à la représentation d'un de ces parcs ou *paradis*, le bas-relief reproduit ici. Le fond est rempli par une végétation dont l'arrangement dénote un sentiment très délicat de la décoration. Un arbre autour duquel s'enroule une vigne chargée de raisins, des fleurs aux longues tiges minces, des lis, un tronc de palmier, tout cela constitue un ensemble d'une grande élégance, et ce n'est pas avec un moindre bonheur que l'artiste a rendu l'attitude allongée et souple de la lionne, nonchalamment étendue au milieu de la verdure et des fleurs.

Il faudrait nous arrêter également aux bas-reliefs de dimensions plus restreintes qui montrent une chasse à l'onagre, et où le style en arrive presque à être spirituel à force de précision et de justesse. Mais nous ne pouvons nous attarder plus longtemps dans les galeries de Kouyoundjik. En résumé, on en rapporte cette impression fort nette que, loin de déchoir, l'art assyrien est plutôt en progrès au temps d'Assourbanipal. En dépit des conventions qui pèsent sur lui, et de la monotonie des sujets imposés aux sculpteurs, il a gagné en finesse, et lorsque la chute de Ninive coupe court à son développement, ce n'est pas un art en décadence qui s'éteint.

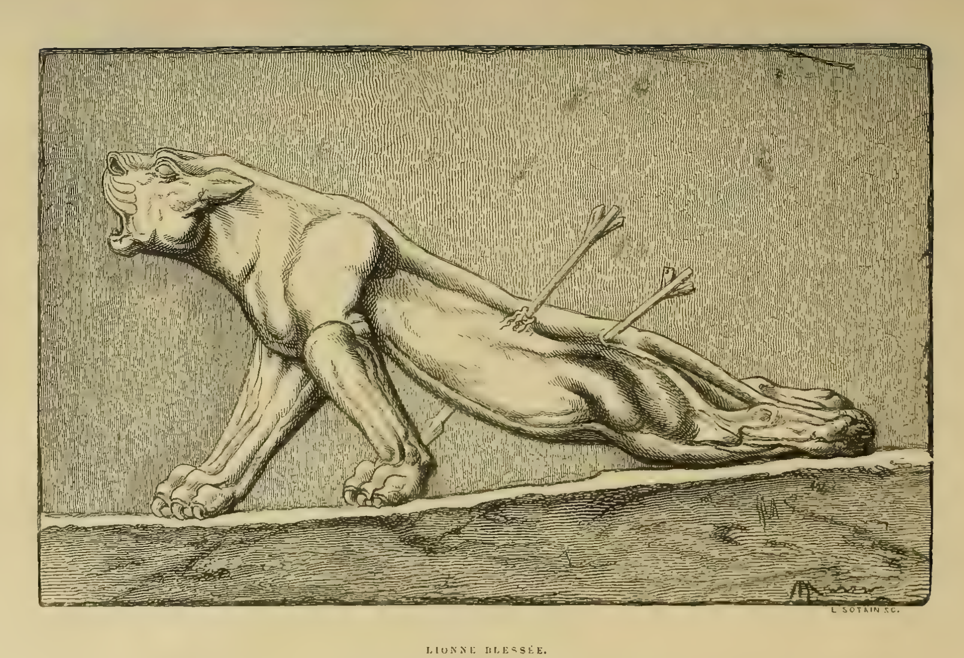
III.

Quand on passe des galeries assyriennes dans la salle grecque archaïque, on y retrouve encore bien des survivances de l'art oriental.

Les vieilles sculptures helléniques, si richement représentées au British Museum, nous révèlent un art inexpérimenté, docile encore aux enseignements qu'il reçoit de civilisations plus avancées, mais jeune et robuste, et cherchant lentement une voie originale. De curieuses têtes provenant de Rhodes, d'Asie Mineure, de l'île de Calymno, nous montrent les premières ébauches de l'art grec s'attaquant au travail du marbre, et y appliquant naïvement les conventions adoptées pour les vieilles idoles de bois. Mais si ces morceaux offrent un vif intérêt pour les érudits, l'attention est surtout attirée par la série des dix statues que M. Newton a rapportées, en 1858, des environs de Milet [1]. Comme le sphinx et le lion qu'on voit dans la même salle, elles décoraient l'avenue monumentale qui conduisait du port Panormos à l'ancien temple d'Apollon Didyméen, appelé d'habitude par les Grecs le temple des Branchides. L'historique du temple a été fait ici même par M. O. Rayet, et l'on trouvera dans le même travail une excellente appréciation du style des statues [2], qui sont pour nous les plus anciens spécimens connus de la sculpture ionienne dans le premier quart du VIe siècle. On sait qu'elles représentent des personnages assis sur des sièges à hauts dossiers. Une seule est une statue de femme. Dans les autres il faut reconnaître des personnages virils, et l'un d'eux est clairement désigné par une inscription qui lui fait dire : « Je suis Charès, fils de Kleisis, chef de Teichioussa : la statue appartient à Apollon. » A voir toutes ces figures revêtues de longues robes de laine tombant jusqu'aux pieds, le torse drapé dans un manteau aux plis symétriques, on songe à ces « Ioniens aux tuniques traînantes » (Ἰάονες ἑλκεχίτωνες) dont parlent les vieux textes grecs : c'est bien là le chiton de fête qu'au dire du poète Asios, les Samiens portaient dans les cérémonies du culte de Héra. Si le costume est ionien, l'attitude et la conception du type dénotent des emprunts à la sculpture orientale. En signalant ces caractères, M. Rayet rappelait avec raison la statue assise de Salmanazar Ier qu'on peut voir dans une salle voisine, et qui présente de grandes analogies avec celles des Branchides. Le souvenir des statues chaldéennes en diorite découvertes à Tello par M. de Sarzec ne s'impose pas avec moins de force. Sans aborder ici la délicate question de la filiation des formes entre l'Orient sémitique et la Grèce asiatique, nous sommes bien tenté de croire qu'en raison des influences géographiques, on est dans le vrai en cherchant du côté

1. C. T. Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidae.*

2. *Le Temple d'Apollon Didyméen : Gazette des Beaux-Arts*, 1876.



LIONNE BLESSÉE.

(Bas-relief assyrien du Kouyoundjik, au British Museum.)

de la vallée de l'Euphrate le prototype des statues des Branchides. Quels que soient d'ailleurs les modèles qu'aient connus les sculpteurs des Branchides, Terpsiclès, Eudémos et les autres, ces marbres appartiennent bien à l'ancienne école ionienne, qui n'est elle-même qu'une branche de l'école grecque orientale. Nous avons aujourd'hui des termes de comparaison fort précis. La disposition des plis du manteau dans la statue de Charès se retrouve exactement dans la Héra samienne du Louvre, et l'évasement du bas de la tunique sur les pieds s'observe aussi dans les terres cuites grecques archaïques de Rhodes. J'imagine que, si les têtes étaient conservées, elles différeraient très peu de la curieuse tête d'homme trouvée à Hiéronda, près de Milet, et exposée dans la même salle, ou d'une autre tête en marbre du Musée de Tchinli-Kiosk à Constantinople, dont la provenance rhodienne paraît établie avec certitude [1]. Vous y retrouvez le même travail rond, un peu mou, le même goût pour les formes pleines et grasses qui caractérisent l'archaïsme ionien, et s'opposent si nettement au travail serré et énergique des anciennes sculptures grecques du Péloponèse.

Les débris de l'art ionien du VIe siècle sont trop rares pour que nous négligions de signaler une série de bas-reliefs d'une extrême importance pour l'histoire de l'art. Lorsque M. Wood fouilla l'emplacement de l'Artémision d'Éphèse, de 1863 à 1875, il découvrit sous les substructions du temple bâti au IVe siècle des fragments de sculptures de style archaïque, qui furent, avec le reste des trouvailles, envoyés au British Museum. C'étaient, à n'en pas douter, des débris de l'ancien temple construit dans la première moitié du VIe siècle par Chersiphron de Cnosse et Métagènes, et brûlé en 356 par Érostrate. L'édifice avait été bâti à grands frais, et Hérodote rapporte que Crésus voulut y contribuer en offrant aux Éphésiens deux bœufs en or et la plus grande partie des colonnes [2]. Or, parmi les morceaux conservés au British Museum, trois bas-reliefs ont un fond circulaire et décoraient certainement des tambours de colonnes [3]. Ce genre de décoration n'est pas grec, mais oriental, et cette particularité permet de croire que nous avons sous les yeux les restes des colonnes signalées par Hérodote. On comprend dès lors que, deux siècles plus

1. Heuzey, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1884, p. 336, et S. Reinach, *Gazette archéologique*, 1884, p. 88-90.

2. Hérodote, I, 91.

3. Ils sont reproduits dans l'ouvrage de M. Murray, *History of greek sculpture*, t. I, p. 113.

tard, l'architecte du nouveau temple ait respecté le principe de cette décoration, et qu'au grand étonnement des archéologues, M. Wood ait retrouvé ces admirables bases de colonnes ornées de bas-reliefs qui font l'ornement de la salle d'Éphèse. Une autre série de bas-reliefs paraît provenir de la corniche du temple de Chersiphron : c'est une sorte de frise, malheureusement très mutilée, et représentant des personnages. Le revers offre une courbe analogue à celle du couronnement de la corniche dans le temple le plus récent; mais ici, l'architecte a remplacé la frise de personnages par des palmettes et des rinceaux, plus conformes aux règles de l'architecture ionique. On jugera mieux de la valeur de ces bas-reliefs quand le conservateur actuel des antiquités, M. Murray, aura donné suite à son projet et les aura disposés dans un ordre méthodique. Mais on reste frappé de l'élégance et de la délicatesse de travail que dénotent certains morceaux.

Nous ne pouvons que signaler les statues isolées qui trouvent place dans la salle grecque archaïque, comme la figure virile du type de l'Apollon d'Orchomène, provenant sans doute de Béotie [1], et l'Apollon Choiseul-Gouffier, excellente copie d'un original grec du premier quart du ve siècle [2]. Le superbe taureau de marbre, donné au musée par lord Hillingdon, et qui décorait sans doute un monument funéraire athénien, est une œuvre de pur style attique, d'une étonnante largeur de modelé [3]. Mais nous avons hâte d'arriver à un groupe de sculptures dont le British Museum possède seul une aussi imposante série : ce sont les marbres lyciens.

IV.

Lorsque Ch. Fellows s'engageait, en 1838, dans les contrées montagneuses qui forment le massif de la Lycie, ce pays était encore une terre inconnue. On ignorait la civilisation et l'art de ce peuple lycien, qui n'était pas grec d'origine et défendit longtemps contre les influences helléniques ses usages et sa langue nationale. Parmi les villes très nombreuses qui peuplaient toute la région du littoral, depuis le golfe Glaucos jusqu'aux confins de la Pamphylie, une des plus riches était Xanthos, celle-là même qui a fourni à M. Fellows

1. Voir *Arch. Zeitung*, 1882, pl. IV.
2. *Journal of hellenic studies*, Atlas, pl. IV.
3 Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 301, et *Journal of hellenic studies*, 1885, p. 32, pl. C.

la plus abondante moisson de sculptures lyciennes. L'histoire de Xanthos emprunte un caractère tragique à de sanglants épisodes : à deux reprises les habitants défendirent leur indépendance avec une énergie désespérée. En 540, le satrape Harpagos, qui soumit la Lycie pour Crésus, n'entra dans la ville que pour y trouver des ruines et les restes du bûcher où les derniers défenseurs avaient brûlé leurs femmes et leurs enfants. Plus tard, en 43 après Jésus-Christ, l'armée de Brutus dut livrer dans les rues une série de combats où les Xanthiens périrent presque tous. Aujourd'hui, les ruines de la ville s'étagent sur une acropole au pied de laquelle coule le fleuve Xanthos, entre des rives couvertes d'une végétation courte et serrée; l'œil suit les sinuosités de son cours dans la plaine basse qui s'étend jusqu'à la mer, et que dominent à l'Est les masses bleuâtres du mont Kragos [1]. Tous les voyageurs restent ravis de cet admirable paysage, caressé par une lumière chaude et limpide, et dont les tons ont la douceur et l'harmonie qui donnent à la plaine d'Athènes un charme si pénétrant.

Au cours de quatre expéditions successives, de 1838 à 1846 [2], M. Fellows put choisir dans le vaste champ de ruines qui s'offr lui. Transportés à Londres, avec l'aide de bâtiments de la marine royale anglaise, les marbres de Xanthos remplissent aujourd'hui une partie de la salle grecque archaïque, et la salle lycienne, qui sépare le vestibule d'entrée de la salle de lecture. Au premier coup d'œil, le regard est surpris par un singulier mélange de sujets orientaux et de style grec; on se sent en présence d'un art mixte, qui a fini par s'imprégner d'influences helléniques, tout en gardant une saveur indigène, et en conservant dans l'architecture un certain nombre de formes nationales. Si l'on songe que les Lyciens ont été en contact direct avec les peuples sémitiques et avec les Grecs d'Ionie, puis incorporés à l'empire perse, et enfin absorbés par la conquête grecque au temps d'Alexandre, on s'expliquera plus facilement ces caractères de leur art. C'est bien en Assyrie qu'il faut chercher le prototype des frises en pierre calcaire provenant de l'acropole de Xanthos et qui comptent parmi les plus anciennes sculptures lyciennes [3]. Les animaux passants, le lion dévorant une biche, sont

1. Voir la belle héliogravure qui donne une vue d'ensemble de la vallée du Xanthos dans les *Reisen in Lykien und Karien*, par O. Benndorf et Niemann. Vienne, 1884, pl. XXIII.

2. Voir Fellows, *Lycia*.

3. Voir Prachov, *Antiquissima monumenta Xanthiaca*.

des motifs assyriens. Par contre, la curieuse frise montrant un combat de coqs auquel assistent les poules que se disputent les champions, témoignent d'une observation directe et n'a rien de conventionnel; c'est un produit de l'art indigène. Enfin les Silènes à longue barbe, à oreilles pointues et à queue de cheval, qui décorent d'autres fragments, ont un type tout à fait grec et rappellent, pour le style, les figures de la frise d'Assos au Musée du Louvre.



LIONNE AUPRÈS D'UN PALMIER.

(Bas-relief assyrien de Kouyoundjik, au British Museum.)

Les bas-reliefs provenant des tombeaux sont de beaucoup les plus nombreux. Nous n'avons pas à rappeler ici les caractères originaux des nécropoles lyciennes. On sait que les tombeaux à façades sculptées dans le rocher reproduisent tous les principes de l'architecture ligneuse : les panneaux de bois, les têtes de poutres faisant saillie, les entablements figurant les extrémités d'une rangée de rondins, enfin les poutres croisées, assemblées à l'aide de mortaises, et dont les bouts affectent la forme de becs recourbés, tous ces éléments de la maison en bois sont imités fidèlement dans les façades de pierre.

Si le tombeau a la forme d'un sarcophage isolé, comme ceux des chefs lyciens Pajafa et Méréhi, restaurés dans la salle lycienne, c'est encore la maison qu'on imite, en y ajoutant un couvercle en forme de carène renversée, qui rappelle peut-être les huttes de branches établies sur les toits des maisons [1]. Toutefois, à l'époque où la Lycie devient une province de l'empire perse et peut-être avant, l'architecture funéraire des Lyciens fait quelques emprunts à celle de la Perse. La tombe dite *des Harpyes*, d'où proviennent quatre dalles sculptées rapportées au British Museum par M. Fellows, offre un curieux exemple de ces adaptations. La chambre funéraire était supportée par un bloc monolithe quadrangulaire, posant lui-même sur un soubassement. Or, c'est là, comme on l'a souvent remarqué, la disposition du tombeau de Cyrus à Pasargades, tel que le décrit Strabon; c'est aussi, avec quelques différences, celle du tombeau perse de Nakché Roustem, auquel M. Dieulafoy a consacré une intéressante étude dans son ouvrage sur l'*Art antique de la Perse* [2].

La gravure a souvent reproduit les sculptures du monument des Harpyes, et nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur aux belles planches en héliogravure qui accompagnent une notice de M. O. Rayet dans les *Monuments de l'art antique*. En dépit des efforts tentés par les érudits pour donner une interprétation plausible des scènes figurées, le sens est encore loin d'être clair pour nous. Faut-il, sur la face occidentale, reconnaître des déesses dans les deux femmes assises solennellement sur des sièges très riches, et tenant, l'une la patère aux libations, l'autre une fleur et une pomme de grenade? Quelles sont ces trois jeunes filles qui se dirigent vers cette dernière, faisant le geste de l'adoration, ou tenant à la main une fleur et un œuf? Il n'est guère plus facile d'interpréter les autres scènes. Ce personnage âgé, recevant en guise d'offrande un coq que lui apporte un enfant, est-il un dieu ou un mortel? Enfin, comment expliquer les deux autres sujets qui montrent, à l'Est, un vieillard assis, tenant un sceptre, et remettant un casque à un jeune homme, et au Sud une femme apportant une colombe à un autre personnage assis? Ce qui ajoute à l'embarras, c'est que les figures des Harpyes, qui ornent deux des faces, ne se rattachent pas aux scènes principales et sont de simples symboles funèbres. Nous n'entrainerons pas le lecteur dans un examen détaillé des divers systèmes proposés. Nous

1. M. Benndorf a fait une étude très détaillée des tombeaux lyciens dans l'ouvrage déjà cité : *Reisen in Lykien und Karien*, chap. IX.

2. Dieulafoy, *L'Art antique de la Perse*, I, p. 14; pl. VI et VIII.

croyons qu'il est prudent de renoncer aux interprétations trop ambitieuses et de ne voir ici que des scènes d'héroïsation des morts analogues à celles des vieux bas-reliefs laconiens. Il ne serait pas surprenant que le sculpteur, encore engagé dans les traditions archaïques, ait usé de ces formules mythologiques que l'art plus libre abandonnera. Quelle que soit l'explication qu'on adopte, il est impossible de méconnaître le caractère purement hellénique du style. Bien que plus récents que les statues des Branchides, les bas-reliefs de Xanthos n'en relèvent pas moins de la même école. C'est un artiste ionien, qui, vers la fin du VIe siècle, a sculpté ces figures où la richesse des draperies et la plénitude des formes rappellent tous les caractères de l'art ionien [1]. Il y a un sentiment bien grec dans ces figures de jeunes filles aux longues boucles frisées, vêtues d'étoffes de laine aux plis réguliers. Et cependant, la mollesse de l'exécution, la rondeur des proportions, une certaine négligence dans le travail, décèlent le défaut capital d'une école qui se contente trop souvent d'à peu près. On est loin de la recherche de précision et de l'élégance nerveuse qui, à la même époque, distinguent les œuvres de l'école attique.

C'est à une date un peu plus avancée qu'il faut attribuer une autre frise de Xanthos provenant d'un tombeau en forme de sarcophage. Le sujet représente une procession funèbre, des chars, un serviteur conduisant par la bride le cheval du mort, des personnages à pied faisant partie du cortège [2]. Si le style est grec, la composition trahit par plus d'un détail des souvenirs de l'Orient : ainsi le harnachement des chevaux présente les mêmes particularités qu'un bas-relief de Persépolis, dont le moulage se trouve dans le *Transept assyrien*. Mais en dépit de ces réminiscences orientales, il est clair que l'art de la Lycie n'est qu'une branche de l'archaïsme ionien. C'est par les villes grecques de l'Asie Mineure que le reflet de l'art hellénique a pénétré dans ces régions reculées et le curieux monument qui va nous occuper montre à quel point, vers la fin du Ve siècle, les influences ioniennes y étaient devenues prépondérantes.

1. On peut à ce point de vue les comparer au bas-relief trouvé à Kara-Kouya, près de Milet, et qui représente une danse de femmes. O. Rayet, *Milet et le golfe Latmique*, pl. XXVII.

2. D'autres morceaux, dont l'un représente l'exposition du mort (πρόθεσις), appartiennent à un monument différent. Voir P. Wolters, *Jahrbuch des arch. Institutes*, 1886, p. 82.

V.

L'élégant édifice ionique qu'on désigne sous le nom de *Monument des Néréides* est le principal ornement de la salle lycienne [1]. Il s'élevait sur une petite colline séparée de l'acropole de Xanthos par une vallée qui descend vers la plaine. Après en avoir reconnu l'emplacement, M. Fellows enleva tout ce qui pouvait se transporter, sculptures, membres d'architecture, et ces débris sont assez complets pour permettre une restauration du monument [2]. L'édifice se composait d'un soubassement construit en blocs réguliers, que la mission autrichienne dirigée par M. Benndorf, en 1881, a pu étudier à nouveau. Tout autour couraient deux frises en marbre de Paros, et un double cordon d'oves du plus pur style grec. Au-dessus s'élevait une sorte de petit temple, avec six colonnes sur chacun des côtés longs, et quatre à chaque façade [3]. La colonnade supportait une corniche décorée d'une frise et d'une rangée de denticules, et une quatrième frise se développait en haut du mur de la cella. Deux frontons ornés de sculptures en relief, et des statues placées dans les entre-colonnements complétaient la décoration.

Quelle était la destination de ce monument? Fellows y recon naissait un trophée de victoire, élevé en l'honneur d'Harpagos, c'est-à-dire au temps de la conquête persane [4]. Mais le style des sculptures est trop avancé pour ne pas démentir cette hypothèse. En réalité, comme l'a montré M. Michaelis [5], l'édifice de Xanthos est à la fois un monument funéraire et un trophée de victoire, en ce sens que les exploits du chef lycien enseveli dans cette luxueuse sépulture ont fourni le principal thème de la décoration sculpturale. Les

1. Nous croyons savoir que M. Murray se propose de le transporter dans la salle où sont aujourd'hui les sculptures de Phigalie. Ce serait une mesure très heureuse : le monument mérite une installation spéciale, qui en fasse valoir toute l'élégance.

2. La restauration en relief dont M. Fellows a fait don au British Museum n'est pas absolument exacte. Voir celle de Falkener, *Museum of classical Antiquities*, I, p. 256. Cf. Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, II, p. 149.

3. Ce sont les chiffres donnés par Hawkins (*Civil Engineer and Architects Journal*, 1845, p. 88). M. Niemann, le compagnon de voyage de M. Benndorf, a pu constater qu'ils sont plus exacts que ceux de Fellows (*Reisen in Lykien*, p. 90).

4. *Account of the ionic Trophy monument excavated at Xanthos*, 1848.

5. *Annali dell' Instituto*, 1874, p. 216, et 1875, p. 68.

événements retracés sur les frises en bas-relief avaient eu certainement pour les Lyciens une importance extrême; la prise d'une ville y est racontée avec un grand luxe de détails. Or, entre 425 et 375, un dynaste lycien, Périclès, s'empara de la ville de Telmessos, conquête qui assurait aux Lyciens la possession d'une place forte



VUE D'ENSEMBLE D'UN TOMBEAU LYCIEN, EN FORME DE SARCOPHAGE.
(Salle lycienne, au British Museum.)

admirablement située pour commander le golfe Glaucos et les défilés de l'Antikragos [1]. Il n'est donc pas téméraire de supposer que le monument des Néréides est le tombeau de Périclès.

Au premier coup d'œil, les caractères de l'édifice paraissent purement grecs. Les colonnes sont d'un style ionique irréprochable; les chapiteaux reppellent de tous points ceux de l'Erechthéion; enfin les bas-reliefs du fronton oriental, qui montrent le chef lycien et sa femme assis sur des sièges à dossiers droits et entourés de personnages plus petits en costume grec, font songer aux stèles funéraires et aux

1. Théopompe, Fr. 111. Il n'est pas prouvé que l'événement soit de 375. La conquête de Telmessos peut être postérieure de quelques années seulement à 425.

ex-voto d'Athènes. Et cependant, si l'on examine les bas-reliefs du soubassement, on y surprend bien vite ce mélange de style grec et d'éléments orientaux qui caractérise la sculpture lycienne. La plus grande frise, celle qui se développe à hauteur d'homme autour de la base, offre une suite de scènes de combats, faisant allusion à ces luttes entre Lyciens, Cariens et Phrygiens dont nous parvenons mal à débrouiller l'histoire. L'armement est tantôt grec, tantôt oriental. Les casques à haut panache, qui avaient valu aux Cariens de la part des Perses le surnom de « coqs » (ἀλεκτρυόνες), s'y voient à côté de coiffures rappelant la tiare persique. D'autres combattants sont représentés nus, comme des héros mythologiques. Enfin, dans le camp des adversaires des Lyciens, on remarque des guerriers vêtus de longues tuniques flottantes, tombant jusqu'aux mollets; on les prendrait pour des Amazones, si l'artiste n'avait pris le soin d'indiquer le sexe avec une précision qui n'est pas exempte de naïveté. A coup sûr, il a été hanté par le souvenir des frises grecques où la sculpture décorative du ve siècle a si souvent représenté des combats d'Amazones. Voyez par exemple cette figure de guerrier vêtu à l'orientale et renversé sur son cheval; vous la retrouvez dans la frise de Phigalie. Le Parthénon a aussi fourni des modèles. Ces cavaliers qui galopent au milieu des combattants, avec leur allure aisée, leur type juvénile, descendent en droite ligne de ceux qui font piaffer leurs montures dans la cavalcade des Panathénées. A l'aide de toutes ces réminiscences, le sculpteur a composé une frise qui présente comme un reflet de la grande sculpture attique: œuvre estimable sans doute, où le mouvement et la vie ne manquent pas, mais où le style n'a ni la finesse ni la souplesse d'une œuvre grecque, et qui produit l'effet d'une contrefaçon.

La frise supérieure du soubassement nous ramène en Orient, sinon pour le style, au moins pour la composition, dont le principe est plus assyrien que grec. L'artiste y a développé un thème historique : l'attaque et la prise d'une place forte, où l'on s'accorde à reconnaître Telmessos, et il a pris soin de représenter les phases successives de l'action [1]. Voici la bataille en plaine, et les files de soldats armés à la grecque, s'avançant d'un pas régulier; plus loin, les assaillants munis d'échelles montant à l'assaut d'une porte de la ville. Ailleurs c'est le blocus de la forteresse, figurée par des murs crénelés au-dessus

1. Il est assez difficile de reconstituer la frise dont les dalles ont été retrouvées isolément. Le meilleur classement a été donné par M. Michaelis. Voir les planches des *Monumenti inediti dell' Instituto*, vol. X, pl. XI-XVIII.

desquels apparaissent les têtes des défenseurs. Enfin la ville a capitulé, les soldats lyciens l'occupent, et leur chef, coiffé d'une tiare à pointe retroussée, abrité par un parasol, reçoit les représentants de la cité qui s'est rendue au vainqueur. Il est à peine besoin de faire remarquer combien ces procédés de composition sont étrangers au génie hellénique, qui n'a jamais admis dans la sculpture un tel réalisme; il faut arriver jusqu'à l'art romain pour retrouver cette préoccupation de faire parler au marbre le langage de l'histoire. Ici, nous n'avons aucune peine à reconnaître des principes empruntés à l'Orient, et à mesure qu'on connaît mieux l'art lycien, les exemples se multiplient. Sans quitter Londres, on peut voir au Musée du South-Kensington les moulages des frises de l'hérôon de Gjölbaschi, rapportées à Vienne par M. Benndorf et ses compagnons de voyage; ce sont, à côté de sujets tout à fait grecs, les mêmes scènes de bataille et d'assauts donnés à une ville forte. Ainsi l'art lycien ne s'est hellénisé qu'à demi et reste encore fidèle, dans une certaine mesure, aux traditions réalistes qu'il a reçues de l'Orient.

Nous n'insisterons pas sur les frises plus petites et aussi de moindre valeur, qui représentent les sacrifices après la victoire, une scène de banquet, des chasses, des personnages conversant entre eux. Nous nous arrêterons plus volontiers devant les statues qui décoraient les entre-colonnements. Les attributs qu'on remarque à la base de plusieurs de ces figures, poissons, dauphins, coquilles, oiseaux de mer, les désignent comme des divinités marines; ce sont les Néréides dont la présence a valu au tombeau du chef lycien le nom que Lloyd a été le premier à proposer [1]. Mais quelle est la signification de ces figures ainsi placées autour d'un tombeau? Est-ce une allusion à la situation maritime de la ville de Telmessos, conquise par Périclès? Ou bien faut-il y voir le plus ancien exemple de symbolisme funèbre qui, à l'époque romaine, multiplie sur les sarcophages les divinités marines? La question est d'autant plus douteuse que nous connaissons fort mal les idées religieuses des Lyciens. Quelle que soit la pensée dont l'artiste s'est inspiré, il en a tiré un motif de décoration fort original et il l'a traité avec un sentiment très personnel. Il n'y a pas trace ici de ces compromis que nous avons observés dans les frises : les statues témoignent d'une grande franchise d'inspiration. Pour varier les attitudes, le sculpteur les a tournées tantôt à gauche, tantôt

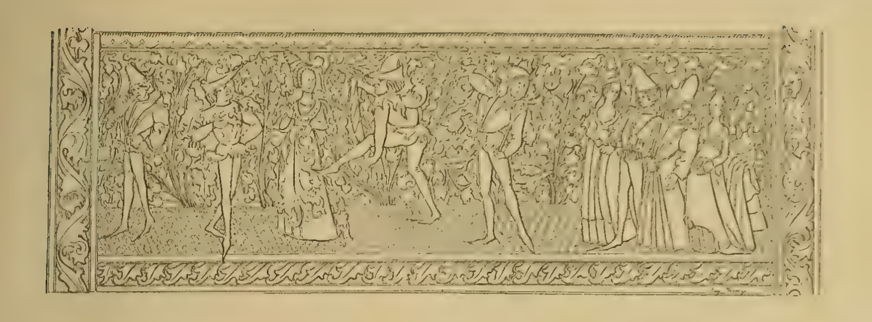
1. *Xanthian Marbles : The Nereid Monument*, Londres, 1845. L'hypothèse de Gibson, suivant laquelle ces statues représenteraient les villes maritimes de l'Ionie et de l'Éolide, est tout à fait dénuée de fondement.

à droite, et les lignes offrent ainsi d'heureux contrastes. Les Néréides semblent voler sur les flots. Le vent de mer s'engouffre dans leurs vêtements flottants et les fait coller sur le corps; il gonfle les manteaux dont les déesses marines ont peine à retenir les plis. Avec quelle verve étonnante l'artiste a creusé ces plis larges et profonds, et refouillé ces masses de marbre d'où les figures semblent surgir, emportées par un élan magnifique! Parfois même sa fougue l'entraîne trop loin; il y a quelque exagération dans cette figure de Néréide qui court à grandes enjambées, en oubliant que son vêtement, plaqué sur le corps, dissimule mal la violence du mouvement. Malgré ces réserves, l'auteur des Néréides n'est pas un artiste médiocre, et on peut le compter parmi les précurseurs de Scopas. Assurément les figures volantes ne sont pas restées étrangères à la statuaire du ve siècle, témoin l'admirable Niké d'un des frontons du Parthénon et celle de Paeonios à Olympie. Mais par le style des draperies, par l'audace de l'inspiration, les Néréides se rapprochent déjà de l'art du IVe siècle, auquel nous devons la belle Victoire de Samothrace.

En résumé, le monument des Néréides est une œuvre complexe et il n'est pas facile de déterminer à quelle école il appartient. Les statues sont-elles de la même main que les bas-reliefs et faut-il en faire honneur à un Lycien ou à un Grec? Un fait est hors de doute: l'artiste qui a conçu le monument était formé à l'école des maîtres grecs, et les réminiscences de l'architecture athénienne que nous avons signalées, les souvenirs de la frise du Parthénon, permettent de croire qu'il a étudié à Athènes. D'autre part, certains éléments de décoration, comme les frises, la corniche supérieure, la forme du soubassement, sont empruntés à l'art indigène. Nous croyons que l'œuvre a été dirigée par un artiste formé en Grèce, sinon Grec de naissance, avec le concours de sculpteurs lyciens d'ordre secondaire, et que tout en attribuant une large place aux éléments purement helléniques, il a fait des concessions au goût local. Le monument des Néréides a donc une réelle importance pour l'histoire de l'art; il montre que vers la fin du ve siècle, l'éclat de la sculpture attique rayonne jusque dans des pays qui ne sont grecs qu'à demi, en attendant que Scopas et ses élèves y apportent les pures traditions de l'art attique du IVe siècle.

MAXIME COLLIGNON.

(La suite prochainement.)



UNE
TOURNÉE EN AUVERGNE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

RIOM. — CLERMONT. — LE PUY.



ÊME aux heures brûlantes où le soleil ne fait pas d'économies, Riom est la ville aux maisons noires. On lit dans les bons auteurs que l'emploi de la lave de Volvic, élément principal des constructions de l'Auvergne, leur donne un aspect sévère et presque triste. Ce sont là les vains propos de Parisiens dépaysés. Riom ignore le ton rose ; mais la lumière y montre les plus belles gaietés du monde ; elle se promène à l'aise sur des murailles d'un gris plus ou moins foncé, et elle s'arrête complaisamment sur des architectures qui, malgré de lamentables dévastations, parlent encore l'éloquent langage d'autrefois. Beaucoup de maisons sont de la fin du XVe siècle ou du siècle suivant. Ici, c'est une façade que décorent à l'italienne des médaillons en terre cuite représentant des bustes d'empereurs romains ; là c'est une cour, aperçue par une porte entr'ouverte et où se laisse voir une tourelle, élégante enveloppe d'un escalier tournant. La déca-

1. *Voy. Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 375.

dence a travaillé aussi à la physionomie de Riom. Elle a semé cette ville judiciaire de grands hôtels d'aspect solennel et confortable. Et partout, dans les rues, sous le gai sourire du matin, des entassements de légumes et de fruits jettent au milieu des ensembles noirâtres les notes vives chères à Snyders et à Van Utrecht. Il y aurait là bien des joies pour un coloriste ; mais, si nous avons pour le détail pittoresque tous les égards qui lui sont dus, le temps nous presse. A Riom, nous ne voyons sérieusement que la Sainte-Chapelle et ses vitraux.

La Sainte-Chapelle, monument du XIVe siècle, complété et décoré au XVe, est une annexe d'un gros et grand palais de justice, œuvre gréco-moderne dont la froide correction glace les âmes. L'idée que si l'on avait utilisé ses études de droit, on pourrait être conseiller à la Cour de Riom et rendre des arrêts dans ce temple, paralyse les plus fermes courages. Il faut se réfugier dans la chapelle, superbe d'ailleurs par le parti-pris de ses silhouettes extérieures, par la galerie ajourée qui la couronne et par la sobriété de la sculpture qui la décore sans la cacher. Quant à la date de la construction, le cicerone nous parle de 1382 : il peut avoir raison, car le monument est l'œuvre de Jean de France, duc de Berry, frère de Charles V. C'est surtout l'intérieur de la chapelle qu'il faut voir. A une époque qui se croyait civilisée, ce vaste vaisseau avait été sottement partagé en deux étages au moyen d'un plafond qu'on a fait disparaître. On a, en même temps, restauré, mais avec discrétion, les vitraux de l'abside. Ils sont du commencement du XVe siècle. Dans la partie supérieure de la verrière du fond, on peut admirer encore le grand style de l'art qui va périr ou qui doit, du moins, se modifier par la recherche du naturalisme. Ils sont superbes, ces prophètes ou ces apôtres, déroulant des phylactères : une sorte de sentiment sculptural anime ces figures amples et grandioses. Le bas du panneau central représente l'Adoration des rois. La Vierge est assise tenant sur ses genoux un petit Christ robuste et idéalisé. Ce groupe se détache sur une draperie d'un violet pourpré, étoffe toute fleurie de ramages et de gaufrures dont le dessin fait songer aux riches tissus que Van Eyck a tant aimés.

Les figures qui meublent la composition et qui lui donnent l'accent de la vie sont presque toutes des portraits. On y reconnaît le duc Jean de Berry, agenouillé auprès de sa femme. Derrière eux, saint Louis et une sainte. Comme dans beaucoup de vitraux du temps l'artiste a cherché des effets de contraste, car les visages, peu

chargés de couleurs, sont clairs et laissent passer le rayon qu'interceptent au contraire les notes opulentes des vêtements et des accessoires décoratifs. Mais le peintre verrier est resté intime et pénétrant, même dans la pompe, et il a surtout fait paraître dans les physionomies une admirable science du portrait. Se peut-il que l'on ne sache pas le nom de l'auteur d'une pareille œuvre?

De Riom à Clermont, la parole est au paysage. La Limagne s'est vêtue de lumière. A droite, le Puy de Dôme, qui a bien l'air d'être le maître de la région, et les volcans éteints qui s'égrènent autour de lui et invitent le regard à voler de cime en cime. A certains jours, ce spectacle doit être austère : à l'heure où nous le contemplons, la silhouette des montagnes reste douce. Le paysage est très dessiné ; on devine la ferme construction des plans successifs, on croit à la possibilité d'âpres découpures, mais la distance et la vapeur ambiante agissent comme des éléments de conciliation et les fonds s'adoucissent dans les bleuissements d'un lointain velouté. A l'horizon de la rue Favart, la *Gazette* ne voit rien de pareil. Nous voudrions prolonger la fête. Malheureusement le train va vite, on arrive trop tôt à Clermont. Mais, nous ne perdons pas de vue la haute montagne. Elle va, pendant quelques jours, assister à nos ébats archéologiques.

Et, en effet, c'est la vieille architecture française qui, à Clermont, présente le plus d'intérêt pour le voyageur curieux d'apprendre le moyen âge. Deux monuments surtout y doivent passionner l'étudiant et l'érudit. Le plus ancien est l'église Notre-Dame-du-Port que Viollet-le-Duc ne manquait pas de venir revoir et admirer toutes les fois que ses travaux l'appelaient à Clermont. Il en a parlé, à plusieurs reprises, dans son *Dictionnaire*. Je renvoie au livre du maître pour l'appréciation et la caractéristique de l'édifice, type célèbre du style roman tel que l'Auvergne l'a compris et glorifié.

La cathédrale, œuvre inspirée par un autre idéal, est aussi d'une beauté émouvante. On a ici des dates certaines et un nom d'architecte. Les travaux commencèrent en 1248 sous la direction, ou du moins d'après les plans de Jean Deschamps, le *Johannes de Campis*, dont on a jadis retrouvé le tombeau et l'inscription funéraire près de la porte principale de l'église [1] ; mais il semble qu'on s'était lancé avec plus de zèle que d'argent dans cette vaste entreprise, car en 1263 le pape Urbain IV dut promettre des indulgences et toutes sortes de bénéfices célestes à ceux qui contribueraient à la construction commencée. Un

1. B. Gonod, *Notice historique de la cathédrale de Clermont-Ferrand*, 1839, p. 22.

remerciement est dû à ceux qui ont apporté leur obole à cette grande œuvre. En 1285, le chœur était à peu près terminé : nous sommes donc, pour cette partie de l'édifice, en présence d'un travail du XIIIe siècle : la cathédrale ne fut cependant consacrée qu'en 1341 et elle était loin d'être complète. La façade est d'hier : elle a été construite, avec un grand respect du passé, sur les dessins de Viollet-le-Duc.

Les écrivains qui se sont occupés de la cathédrale de Clermont ne parlent pas d'une peinture murale qui, dans une période assez récente, a été découverte sous le badigeon. Cette peinture, un peu effacée, mais lisible encore, est placée dans le bas côté gauche du chœur au-dessus d'une porte dont l'ornementation est des dernières années du XIIIe siècle. A défaut d'une indication certaine, cette composition peut être approximativement datée du règne de Philippe le Bel. Considérons-la comme une préface de l'histoire de l'école d'Auvergne au commencement du XIVe siècle. Quand je parle d'une école locale à cette époque reculée, le mot ne doit pas être pris à la lettre, car, à ce moment, il faut croire à l'existence d'artistes voyageurs qui traversent la France et laissent, en diverses régions, les traces de leur idéal ambulant. Quoi qu'il en soit, les fortes convictions de l'archaïsme traditionnel sont encore très écrites dans la peinture de la cathédrale de Clermont. On y voit la Vierge, solennelle et mystérieuse, tenant l'enfant Jésus habillé d'une petite robe rouge. La madone est fort riche : elle a sur la tête un diadème de haute dimension emprunté à la plus luxueuse orfèvrerie. A gauche du groupe qui domine la composition, un homme d'église est agenouillé, les mains jointes, devant un livre posé sur un pupitre : il est vêtu d'un surplis blanc qui retombe sur une robe d'un ton rougeâtre : c'est évidemment un portrait, et il est même très remarquable. Nous touchons en effet au temps où la représentation de la physionomie individuelle, — qui n'a pas été inventée par le XVe siècle, — va devenir une des plus chères préoccupations de nos peintres en voie de débrouillement. La Vierge, centre de ce décor hiératique, s'enlève sur un ciel où des anges agités passent en tenant des croix. L'ensemble est très grave et d'un grand style. Dans l'histoire de la peinture française à l'heure de ses débuts, il n'y a pas beaucoup de monuments plus vénérables.

Au sortir de la cathédrale, nous rencontrons un savant qui, plein de zèle pour la ville qu'il habite, nous recommande de ne pas quitter Clermont sans aller voir un Vanloo dans une église lointaine. Cette communication, inspirée par une bonne âme, est froidement accueillie.

Nous pouvons aussi nous reprocher d'avoir manqué d'ardeur à l'endroit d'un peintre local du XVIIe siècle, que les Parisiens ne connaissent pas beaucoup, François Guy, celui qui a souvent signé : *Guido Franciscus Aniciencis*, ingénieuse façon de dire qu'il était du Puy-en-Velay. Ce Guy est très fréquent dans la région. Sur la place de Jaude, vis-à-vis d'un café où nous reposons nos enthousiasmes, se dresse l'église des Minimes, et il y a là un tableau de ce peintre qui, ayant vu Bologne dans sa jeunesse, en a souffert toute sa vie. François Guy n'est cependant pas systématiquement épris des noirceurs; c'est avant tout un éclectique et il y a des moments où sa palette se nettoie. M. Émile Montégut, qui signale une peinture de lui avec la date 1635 (Église de Gannat), s'est intéressé à ce laborieux artiste et lui a consacré une note curieuse [1], mais il ne dit pas tout. Il ne raconte point que, vers 1650, François Guy eut l'ingratitude de quitter l'Auvergne. Il alla s'établir à Toulouse et c'est là qu'il est mort. Dupuy du Grez en parle avec éloge dans son *Traité sur la peinture* (1699). Plusieurs des tableaux dont il avait enrichi les églises toulousaines sont aujourd'hui au musée. Bien que François Guy n'ait pas encore de biographie, il serait facile d'étudier son œuvre.

Mais, je l'ai dit, la fierté des monuments du moyen âge, les vieilles maisons de Montferrand, les enchantements de Royat et de son église fortifiée, la facile ascension du colosse que ce Gascon de Montaigne appelle le « Pui de Doume », toutes ces choses où la grandeur s'enveloppe de charme nous ont rendus féroces pour la décadence. Nous ne sommes pas venus en Auvergne pour savourer des bagatelles : il faut cependant faire une concession en faveur de Philippe Caffieri : nous retournons à la cathédrale pour voir, dans la sacristie, une œuvre de l'habile fondeur ciseleur qui fut une des gloires du règne de Louis XV.

C'est un chandelier ou un cierge pascal, et il est d'autant plus important de le noter au passage, qu'il semble avoir échappé à l'historien de l'artiste. Et, en effet, dans son volume sur les Caffieri, M. Jules Guiffrey ne parle point de ce chandelier monumental. D'après la tradition du pays, telle qu'elle nous est révélée par le sacristain, ce meuble de bronze doré n'aurait pas été fait pour Clermont : il aurait été acheté à Lyon par un évêque assez récent. La pièce est signée : elle porte l'inscription : *Inventé et exécuté par Ph. Caffierj Lainé à Paris en l'anné* 1771. Par la forme des carac-

1. *En Bourbonnais et en Forez*, 1881, p. 116.

tères, cette inscription ressemble beaucoup à celle qui figure sur un des bronzes de la cathédrale de Bayeux et dont M. Guiffrey donne le fac-similé. L'auteur publie aussi une lettre d'un anonyme (27 octobre 1771), qu'il n'est pas indifférent de rappeler à propos du candélabre de Clermont. M. Caffieri, dit le chroniqueur, « vient d'inventer une nouvelle forme, belle et agréable, d'un chandelier paschal : il s'y est attaché avec goût et discernement à corriger les difformités venant des défauts de principes et des disproportions de tous ceux qui ont paru jusqu'ici. Il est actuellement occupé à le faire exécuter : il en a chez lui le modèle... Je tâcherai de le déterminer, quand il aura fini cet ouvrage, à l'annoncer au public [1]. »

Le mot « difformités », le coup de patte lancé aux artistes dépourvus de principes, ne sont pas dénués d'agrément. On y peut voir la protestation de l'art nouveau, l'art de Mme Du Barry, contre les fioritures qui avaient caractérisé le pur style Louis XV. La vérité c'est que Philippe Caffieri, fort agité au début, avait fini par se ranger. Avec la souplesse dont il a donné tant de preuves, il allait au-devant de l'art à venir. Son cierge pascal est en effet d'une forme tranquille et simple et pourrait figurer dans le mobilier de Vien. L'idéal a changé. Le travail du bronze et la ciselure sont d'ailleurs d'une belle décision et d'un accent très ferme. Ce chandelier, qui vise au style, fait honneur à l'artiste vieillissant et converti aux sagesses nouvelles.

A Clermont, comme partout, il y a un musée. Au rez-de-chaussée, s'entassent dans une salle exiguë, les antiquités, les débris trouvés dans les fouilles, et les inscriptions dont l'histoire locale a savamment tiré parti. Au dernier étage, à une hauteur dont plusieurs tours Eiffel superposées ne donneraient qu'une idée médiocre, on a placé le musée de peinture et des curiosités diverses. Cette installation crie vengeance. On est trop essoufflé quand on arrive dans ce sanctuaire pour en goûter la saveur. Pas de catalogue : c'est l'usage. Le touriste est obligé de s'en tenir à ses propres lumières. Dans le département des objets d'art et des bibelots, la pièce la plus significative est assurément un coffret du XVe siècle, petit meuble élégant et riche, qui paraît être de travail français [2].

Pour la peinture, le voyageur est invité à la prudence. Utilisant les indications d'un ancien catalogue, aujourd'hui introuvable,

1. Jules Guiffrey, *Les Caffieri*, 1877, p. 490.

2. Ce rare et précieux monument est d'un haut intérêt pour l'histoire de l'art et pour celle du costume. D'après une note parue dans l'*Art pour tous*, en 1882, et accompagnée de reproductions des différentes faces du coffret, il aurait été exécuté

Adolphe Joanne donne certains noms que les tableaux ne justifient pas. Les *Malheurs de la guerre* et la *Foire de Florence* ne sauraient sérieusement être attribués à Callot. Dans les hauteurs voisines du plafond, j'aperçois une toile vigoureuse qui a bien l'air d'être un Jan Fyt. Au premier rang, on a classé sous le nom de Teniers, une curieuse peinture, la *Ronde des farfadets*. Ce tableau remplira de joie ceux de nos amis qui font la chasse aux Flamands inconnus. Il porte en effet en caractères microscopiques la signature de *D. Romekorff*, un nom difficile à trouver dans les dictionnaires. A le juger par son œuvre, ce Romekorff est un fidèle sectateur de Teniers. Dans les *Tentations de saint Antoine*, que le maître a multipliées, il a vu ces larves fantastiques, ces squelettes d'oiseaux macabres qui viennent tourmenter le solitaire, et il s'est complu à faire danser dans un paysage d'une verdure intense ces monstres pâles et décharnés. La touche, comme le type, se souvient du spirituel modèle; il y a là le joli petit coup de fouet qui caractérise l'inventeur. On ne devrait pas être trop surpris si l'on apprenait un jour que ce Romekorff, dont A. J. Wauters ne parle pas dans sa *Peinture flamande*, a fait çà et là quelques pseudo-Teniers.

Mais il faut s'arracher à ces délices; il faut continuer le voyage. Au sortir de Clermont, le chemin de fer se dirige d'abord vers la vallée de l'Allier, et, en traversant ensuite un pays construit avec des détritus de volcans, il nous amène au Puy-en-Velay. Nous sommes là dans une admirable région qu'on ne doit pas essayer de décrire : les mots sont bien petits devant ces hauteurs, bien pâles devant ces colorations qui, malgré la douce enveloppe de la lumière, restent énergiques. Il y aurait d'ailleurs une autre raison pour ne pas se hasarder aux périls d'une description malaisée. L'œuvre impossible a été faite par Mme Sand. On se rappelle les pages définitives qu'elle a consacrées à ce coin de la France; on a encore dans l'oreille le cri que lui arrachent les émouvants paysages de la Haute-Loire : « Ce n'est pas l'Italie, c'est plus beau. »

Le Puy est une ville d'une étrangeté paradoxale. Nous ne sommes pas habitués, nous autres gens de la plaine, à voir se dresser à côté de nos maisons des montagnes ou des rochers gigantesques. Contrairement à tous les principes de la voirie urbaine, le Puy se hérisse de ces gibbosités volcaniques. La partie haute de la ville est dominée

pour le roi Louis XI. Il est en cuir gaufré sur fond d'or, avec rehauts de bleu et de vermillon. Les scènes représentées sont, avec l'Adoration des Mages, la Promenade, la Danse, la Musique, le Jeu, la Chasse et le Bain.

par le rocher Corneille aux flancs duquel s'adosse l'énorme cathédrale de Notre-Dame. Le spectacle est très beau et il est resté tel jusqu'en 1860 : l'homme moderne l'a gâté. Ce rocher Corneille, qui méritait quelque respect, est couronné aujourd'hui par une chaudronnerie colossale qui représente, dit-on, la Vierge, et qui reluit au soleil comme une casserole exaltée. Cette statue malencontreuse a introduit dans le paysage une note criarde et fausse. La nature a, comme l'art, le droit de se plaindre des gouvernements qui ne la protègent pas. Le Puy a une autre montagne. Dans la partie basse de la ville, un rocher conique et d'une couleur chaude qui change avec les heures supporte une église, Saint-Michel de l'Aiguille, monument sévère dont l'histoire commence au xe siècle. Non loin de là, près d'une petite rivière qui coule dans une prairie, une autre église, Saint-Laurent, où l'on peut voir une statue couchée sur un tombeau. Cette statue, assez grossière d'ailleurs, est celle de Du Guesclin ou de « vaillant messire Bertrand Claiquin », ainsi que le dit l'inscription contemporaine. Ce texte, on peut le supposer, nous donne pour le nom du grand capitaine la prononciation du xive siècle.

Comme Bergame et comme beaucoup d'autres villes perchées aux pentes d'une colline, le Puy a un quartier moderne, moins accidenté que l'ancien, mais moins rude au promeneur. Près de la porte Pannesac, décor propice aux amusants bariolages d'Eugène Isabey, est un square auquel il serait charitable de faire l'aumône de quelques arbres. C'est au milieu de ce gazon rôti qu'on a élevé la statue de bronze du général La Fayette exposée au Salon de 1883 par Ernest Hiolle. L'intention est assez lyrique : l'enthousiaste marquis agite en l'air la cocarde nationale et invite la foule à se rallier à ce symbole. Mais, on peut le dire aujourd'hui, cette statue à l'allure un peu dansante est la moins heureuse parmi les œuvres de l'artiste que l'école a récemment perdu. Nous constatons d'ailleurs que dans la région où nous conduit notre itinéraire, l'art moderne a une tendance fâcheuse à se laisser battre par l'art ancien.

La même observation pourrait se renouveler au Musée, construit au fond du jardin qui fait suite à la place du Breuil. Le monument, vaste et de belle apparence, a été élevé au moyen des ressources léguées à la ville par un de ses enfants, le fondeur Crozatier. Avec la persistance d'un maniaque, je demande un catalogue. Vous devinez la réponse désespérante qui m'est faite. Ici, comme ailleurs, pas de catalogue. Le rez-de-chaussée est occupé par la collection archéologique, très intéressante et très riche dans un pays jadis fort romain. Çà et là,

mais rangés dans un bel ordre, de superbes débris du moyenâge ; pour les vitrines, elles contiennent un petit Musée de Cluny en abrégé. Aux murailles de l'escalier s'étalent les curieuses reproductions que



LA MISE AU TOMBEAU.

(Peinture du xvᵉ siècle conservée dans la sacristie de la cathédrale du Puy.)

M. Léon Giron a faites d'après les peintures murales que possède encore le département de la Haute-Loire. Il est dans nos destinées, nous l'espérons du moins, de voir demain quelques-uns des originaux.

Les tableaux, placés au premier étage, sont pour la plupart décorés de noms hasardeux : Raphaël, Rubens, Van Dyck, Fragonard, toute la lyre ! Mais il y a dans ce mélange plus d'une page intéressante,

sans compter les problèmes. Clément de Ris a consacré autrefois au Musée du Puy une étude qui mériterait d'être révisée et complétée [1]. Mais pour entreprendre ce travail de correction, il serait bon d'entendre les gens du pays, car ils savent peut-être, sur l'origine de leurs tableaux, des détails que nous ne saurions deviner. D'où vient l'étrange portrait de Henri II que les Parisiens ont vu en 1878 à l'exposition historique du Trocadéro et que la *Gazette* a fait graver? Par une fantaisie qui éveille le sourire, ce portrait a été un instant attribué à Pierre Porbus. Il ne lui ressemble guère. L'œuvre est de second ordre, mais bien française, et elle nous donne une image fidèle du roi dans un de ces jours — et sa vie en a connu plusieurs de ce genre — où le monarque n'avait pas l'esprit trop éveillé. Il est à croire que cette peinture, un peu gauche et cruelle, mais exacte, est la reproduction d'un original perdu. Les points d'interrogation abondent d'ailleurs au Musée du Puy. C'est là que se retrouve le portrait que François Bonvin a gravé à l'eau-forte comme une image autographe de l'un des Lenain. Une pareille désignation était arbitraire et je crois que Champfleury lui-même, qui avait placé cette estampe au seuil de son *Essai sur la vie des Lenain* (1850), hésiterait aujourd'hui à consacrer de nouveau ce baptême aventureux. En réalité nous sommes ici en présence d'un personnage français de 1650 environ, mais nous ignorons le nom dont il est décent de le nommer. J'irai plus loin dans mon scepticisme. Il n'est pas bien sûr que cette peinture soit sortie de l'atelier des Lenain. Lorsqu'elle fut exposée à Laon en 1883, un doute a surgi dans l'esprit de quelques connaisseurs.

Un des tableaux les plus intéressants du Musée du Puy est une réunion de portraits, d'une exécution un peu pâle, mais sincère et flamande. D'après les noms inscrits au-dessus ou au-dessous des têtes, femmes, enfants ou vieillards seraient tous des membres de la famille des Franken. A ce point de vue, ce tableau iconographique est un document qui mériterait d'être commenté par nos amis d'Anvers ou de Bruxelles.

Mais un musée, si riche qu'il soit, est peu de chose à côté de ce qui nous reste à voir. L'émouvante merveille du Puy, c'est la cathédrale, l'édifice auguste et compliqué qui s'appuie aux flancs du rocher Corneille et pour la construction duquel chaque âge a apporté sa pierre, sa conviction, son idéal. Mérimée et beaucoup d'autres ont parlé de cette cathédrale fameuse; ils en ont dit la disposition

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVII, p. 261.

exceptionnelle. Pour l'architecte primitif, les difficultés du terrain sont devenues un élément d'inspiration : utilisant les pentes et creusant le roc, il a construit sur la montagne et dans la montagne. Notre-Dame du Puy est un monument à plusieurs étages. Le porche est placé sous les nefs et l'escalier dont il abrite les premières marches se bifurque à droite et à gauche. D'un côté on arrive au cloître, de l'autre on pénètre dans l'église. Elle n'est pas isolée d'ailleurs : une agglomération de constructions où chaque époque a dit son mot s'enchevêtre autour de ses vieilles murailles et forme à l'ombre de la cathédrale une cité redoutable. Il faudrait beaucoup de dessins, beaucoup de science aussi pour débrouiller ce réseau architectural et dire l'histoire de chacun des bâtiments qui le composent.

Aux yeux d'un profane, et pour ceux aussi que charment les proportions et la symétrie, la plus belle des constructions annexées à la vieille église, c'est le cloître, chef-d'œuvre de l'art roman. Ici les arcatures cintrées ajoutent à la pureté du style la séduction de la couleur, car les courbes qui les constituent font jouer au regard l'alternance des pierres blanches et des pierres d'un gris noir. Les chapiteaux des colonnes sont taillés avec une fantaisie où le libre génie du décor montre toute sa puissance. Un des côtés du cloître s'adosse à un grand bâtiment du XIIe siècle qui a des apparences de forteresse. Il y a derrière ce mur quelque chose que nous verrons tout à l'heure, une peinture qui, avec le Mantegna d'Aigueperse, a motivé et charmé notre voyage.

Dans l'église proprement dite, peu d'œuvres d'art. Je m'arrête, par devoir professionnel, devant un grand tableau d'aspect très Louis XIII où les Consuls de la ville, revêtus de robes rouges, sont représentés aux pieds de la Vierge Noire, protectrice de la cité. Cet ex-voto de 1616 est dû à un artiste local dont le nom n'a pas été conservé. Il en est de même d'une toile plus vaste encore qui fixe le souvenir d'une procession célébrée en 1660 à l'occasion d'une épidemie dont la ville était menacée. Ces deux tableaux sont assez faibles et ne donnent pas une très haute idée de l'école du Puy au XVIIe siècle.

C'est d'ailleurs hors de l'église que les trésors d'art doivent être cherchés. Dans une chapelle voisine du cloître, la chapelle des Morts, une muraille garde les vestiges d'un *Crucifiement* où le Christ, assez barbare, apparaît entre le soleil et la lune. Cette peinture, qu'on voit mal, est du XIIIe siècle : elle est extrêmement farouche et archaïque [1].

1. Voy. sur cette peinture la description de M. Léon Giron (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1884, p. 152).

Des œuvres d'un abord plus facile sont exposées dans la sacristie et dans la pièce voisine, où l'on conserve ce qui reste de l'ancien trésor. C'est bien peu de chose, ce n'est rien si l'on songe aux merveilles qu'y laissèrent jadis les pèlerins royaux. Par des raisons qui m'échappent, on ne nous montre pas la Bible manuscrite de Théodulfe, qui serait du IXe siècle; mais, en revanche, on nous fait voir un soulier de la Vierge. Il y en avait deux autrefois : l'un avait été apporté par saint Martial, l'autre par un ange [1]. Il n'y en a plus qu'un aujourd'hui, et la légende désemparée marche un pied chaussé et l'autre nu. Le soulier conservé est grand comme un bateau, et les vastes dimensions de cette chaussure, qui semble de provenance orientale, éveillent dans l'esprit de vagues inquiétudes.

Rentré dans la sacristie, on y apprend que Pierre Vaneau n'est pas un sculpteur rêvé par notre collaborateur Marius Vachon. On y peut voir un énorme bas-relief de ce vaillant tailleur de bois. Vaneau est un décadent fastueux qui aime les choses difficiles et se plaît aux saillies ronflantes. Au-dessus du bas-relief de l'ami de Vachon, c'est-à-dire beaucoup trop haut, on a placé une peinture, la *Mise au tombeau*, dont M. Giron a fait une copie que nous avons déjà vue dans l'escalier du Musée. Ce tableau, tout semé de riches costumes, paraît des plus intéressants. La note douloureuse s'y exprime avec éloquence, et les colorations y sont fort éclatantes. Dans une des communications qu'il a faites à la Sorbonne, M. Léon Giron attribue la *Mise au tombeau* à l'école de Bourgogne. Cette appréciation est un peu conjecturale. L'œuvre, pleine de saveur, est des dernières années du XVe siècle. M. Giron nous apprend d'ailleurs qu'elle porte les armoiries du chanoine Odin, abbé de Saint-Vozy, official de Jean de Bourbon [2]. Alors même que la peinture ne serait pas hautement significative, l'indication fournie par le savant de la Haute-Loire équivaudrait à une date.

Pierre Odin, lettré résolu, amateur ardent des œuvres peintes, nous est connu par les quelques lignes que lui a consacrées Étienne Médicis, bourgeois du Puy, dans la chronique, longtemps manuscrite, dont M. Augustin Chassaing a publié le texte. Quand, au mois de mars 1475, Louis XI fit un premier pèlerinage à Notre-Dame du Puy, il fut reçu par le chapitre. Nous avons la harangue que Pierre Odin adressa au roi, car il se plaisait à discourir, le bon chanoine, et ainsi que le dit le chroniqueur, il avait le langage « mellifère et suaviloquent ».

1. Francisque Mandet, *Notre-Dame du Puy*, 1860, p. 168.
2. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1884, p. 151.

Louis XI aima ce beau parleur ou, du moins, il s'en servit. Il l'envoya plusieurs fois en ambassade auprès du pape. Odin mourut au mois de mars 1502. Cette date et ces voyages nous font comprendre quel a dû être son goût dans les arts ; on est, par avance, autorisé à croire que l'official de Jean de Bourbon avait un certain italianisme dans l'âme. Sa préoccupation essentielle fut d'embellir la cathédrale. C'est lui, écrit Médicis qui « fist faire la librairie de la dicte église, la fist



LES ARTS LIBÉRAUX.

(Croquis d'ensemble d'une peinture de la cathédrale du Puy-en-Velay.)

peindre et estoffer et y pourveust de beaucoup de livres qui n'y estoient point. »

Ces trois lignes du chroniqueur du Puy sont, quant à présent, le seul renseignement qu'on ait trouvé sur la peinture, très étonnante et très imprévue, qui en 1860 a été découverte sous le badigeon dans l'ancienne librairie ou chapelle des reliques placée à côté du cloître roman dont nous avons parlé. Cette peinture n'est point une fresque : elle est faite sur une préparation de plâtre qui se détache par plaques. Au temps où elle était complète, la composition représentait les *Arts libéraux*, tels qu'on les rêvait aux dernières années de Charles VIII et sous Louis XII. Il n'en reste plus que quatre, la *Grammaire*, la *Logique*, la *Rhétorique* et la *Musique* : les autres ont péri. Bien que l'enduit soit tombé par endroits et que l'ancien badigeon ait laissé de fâcheuses traces, ce qui subsiste est suffisant pour donner une idée de cette œuvre forte et charmante.

Les Arts libéraux sont, comme il convient, figurés par des femmes. Assises sur de hautes chaires dont le dossier très élevé se découpe d'une façon bizarre à la recherche d'une ébénisterie idéale, les quatre virtuoses ont auprès d'elles un personnage historique ou légendaire dont les travaux résument et glorifient l'art spécial qu'elles symbolisent. Ces personnages ne sont pas là comme des maîtres, mais comme des disciples attentifs aux leçons que leur donne chaque Muse. Priscien, le pédagogue de Césarée, écrit sous la dictée de la Grammaire. La Logique, ayant aux mains un lézard et un scorpion, emblèmes des arguments de la scolastique, inspire Aristote qui discute avec elle. Cicéron est assis aux pieds de la Rhétorique armée d'un instrument où l'on est tenté de reconnaître une lime. Enfin la Musique, tenant sur ses genoux un petit orgue portatif, a auprès d'elle le rude ouvrier du métal, Tubalcaïn, qui frappe sur son enclume et fait de l'harmonie à sa façon.

Bien qu'il y ait de la fantaisie dans leurs coiffures et dans leurs ajustements luxueux, ces femmes ne sont nullement chimériques. Elles sont vivantes et individuelles. Si Anne de Bretagne était venue au Puy, elle les aurait saluées comme des contemporaines et presque comme des parentes. De même que la reine, elles ont le front légèrement bombé, ce qui est l'idéal du temps, car, n'hésitons pas à le dire, l'auteur inconnu des *Arts libéraux* est un maître qui a voyagé et qui a respiré l'air ambiant. Les têtes des philosophes ne sont pas moins remarquables : on y reconnaît aussi des portraits, et il en est une, celle d'Aristote, qui est d'une beauté surprenante. C'est un visage spirituel, maigre, austère; c'est l'enveloppe extérieure d'une âme brûlée du feu scientifique. Ce masque parlant est un chef-d'œuvre. Qui nous dira le nom du savant docteur dont le peintre de Pierre Odin a éternisé ici le type intelligent et la profonde conviction morale?

L'artiste ignoré qui a conçu et exécuté cette peinture, une des plus curieuses du xve siècle finissant, est un coloriste à la recherche du beau ton et des délicatesses harmonieuses. Dans un article sur Jehan Perréal, publié jadis par la *Gazette*, un de nos amis, analysant le précieux tableau donné au Louvre par M. Bancel, a fait remarquer l'accord que l'auteur a su établir entre la robe rose de la Vierge et le tapis vert du premier plan. Le peintre des *Arts libéraux* semble obéir à des préoccupations analogues. Il ne croit plus aux notes intenses, aux violentes découpures du jeu de cartes. Il rompt les tons, ou du moins il les calme. La Grammaire est une brune sympathique


M. BORREL SC.
CATHÉDRALE DU PUY-EN VELAY.

ARISTOTE ET LA LOGIQUE

Fragment de la fresque « Les Arts libéraux »

Gazette des Beaux-Arts.
Imp A Salmon Paris.

sous son capuchon d'un rouge violacé, et ce capuchon va bien à son visage. Le Priscien, placé auprès d'elle, porte une robe doucement rosée. L'Aristote est magnifique avec son bonnet fourré, son costume rouge ramagé d'or, son collet d'hermine retombant sur ses épaules. Cicéron s'enveloppe dans un grand manteau d'un vert olivâtre, et sa coiffure mêle le lilas au rose. Rien de trop vif. Chacune de ces colorations se tempère au bénéfice de l'ensemble. Assurément, ce n'est pas là l'harmonie obtenue à la vénitienne par de savants contrastes; mais c'est la mélodie instinctivement trouvée, et c'est en même temps une promesse pour l'avenir. Ils auront peut-être à se souvenir de ces remarques, ceux qui étudieront notre école sous Louis XII.

Je dis Louis XII, d'abord parce que l'honnête chanoine qui a fait peindre les *Arts libéraux* est mort en 1502, ensuite — et cette raison est la meilleure — parce que l'œuvre appartient à un art très avancé et très voisin du XVIe siècle. Naturellement, on a fait à propos de cette page qui importe à l'histoire, des conjectures plus que hardies. M. Léon Giron l'a fort étudiée en la copiant. Mais il est hanté, comme bien d'autres, par cette pensée que Benedetto Ghirlandajo est venu en France et il se demande si la peinture de la Librairie du chapitre ne serait pas de ce galant homme, utilisant un carton de son frère, le grand Domenico. Nous repoussons cette hypothèse. Où les Ghirlandajo ont passé, il reste inévitablement un accent florentin. Ne cherchez point ici cette note toscane : elle n'y est pas.

Dans un rapport dont M. Giron cite quelques lignes, Mérimée aurait écrit : « Les têtes sont toutes françaises, parfaitement gracieuses, mais un peu maniérées. » Cette phrase n'est pas tout à fait exacte, et pourtant elle me remplit de joie. Les physionomies des femmes qui symbolisent les Arts sont françaises, en effet, à la manière des Vertus qui, à Nantes, veillent aux angles du tombeau de Michel Colombe, de la Vierge de la collection Timbal au Louvre et des portraits d'Anne de Bretagne. C'est le type du moment. Quant au maniérisme dont aurait parlé Mérimée, il n'existe pas. Il se réduit à la recherche du sourire à la mode de 1500. Aux joues de ces aimables personnes, une petite fossette se creuse qui assouplit les carnations et met de la morbidesse dans les visages. Nulle âpreté, nulle sécheresse. Évidemment, notre école a fait un grand pas. Le glorieux artiste de la veille, Jehan Foucquet, est déjà abrogé, même en province. Dans les *Arts libéraux*, toutes les têtes sont modelées, et c'est là le fait essentiel qu'il faut retenir. Ces délicatesses autorisent à croire que, bien que la peinture soit française, l'auteur a

entendu parler des Milanais et de la révolution inaugurée par Léonard, l'immortel inventeur de la tendresse. A propos des *Arts libéraux* de la cathédrale du Puy, aucun nom ne peut être prononcé; toute attribution serait hasardeuse. Mais dans cette œuvre, dont l'importance n'a pas été suffisamment signalée, tout parle de la situation historique et la précise. C'est l'heure de nos promenades italiennes : un frisson de grâce agite notre école, le portrait triomphe, les douces colorations sont ardemment cherchées, le pinceau attendrit les chairs et les fait palpiter à la lombarde. Un mot caractérisera cette peinture éternellement précieuse : l'auteur a respiré l'atmosphère, moins connue que devinée, où vivait, sous un ciel voisin, le mystérieux Jehan Perréal.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



GÉRARD TER BORCH

ET SA FAMILLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

V.



La réputation que Ter Borch s'était faite comme portraitiste explique très naturellement que de lui-même, ou attiré peut-être par quelque commande, il se décida à se fixer à Münster où pendant trois ans il devait habiter dans la Neubrückenstrasse. Un peintre un peu habile pouvait, à ce moment, trouver un fructueux emploi de son talent dans cette ville qui offrait alors une très nombreuse réunion de personnages considérables, ambassadeurs, diplomates, princes de l'Église ou juristes, venus des diverses contrées de l'Europe pour débattre les intérêts très

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 388. Depuis la publication du deuxième article de cette étude, mon ami, M. Bredius, m'annonce qu'il vient de découvrir dans le catalogue d'une vente de peintures appartenant à Jan van Goyen, vente faite par ce dernier à La Haye, en 1647, la mention d'un

compliqués que la conclusion prochaine de la paix mettait en jeu. Les gravures de P. Holsteyn nous montrent que, dès 1646, Gérard y fit trois portraits, ceux d'Adrien Pauw, seigneur de Heemstede, et de sa femme Anna van Ruytenburgh et celui de Jacob van der Burch, secrétaire des députés des États généraux de Hollande [1].

Le tableau du *Congrès de Munster*, la plus importante des œuvres de Ter Borch, celle qui a le plus contribué à sa renommée, ne lui avait pas été commandé. Bien qu'il en fixât le prix à 6,000 florins seulement, il ne fut pas vendu de son vivant et, en 1721, il se trouvait encore à Deventer, chez un de ses parents. On sait qu'après avoir appartenu à Talleyrand, puis à la duchesse de Berry, il fut acquis au prix de 45,000 francs pour la galerie Demidoff. Acheté 220,000 francs par le marquis de Hertford, à la vente de cette collection, il a été, après la mort de celui-ci, généreusement offert à la National Gallery, par sir Richard Wallace, son héritier. La gravure de J. Suyderhoef, a rendu populaire cette célèbre composition qui, suivant la remarque de Ch. Blanc, représente, non, comme on le croit communément, la conclusion définitive de la paix de Westphalie, arrêtée le 8 septembre 1648 et promulguée le 24 octobre suivant, mais bien un accord partiel intervenu, le 15 mai de cette même année, entre l'Espagne et la Hollande. Les ambassadeurs espagnols et les délégués des Provinces-Unies figurent donc seuls dans la peinture de Ter Borch. Debout, dans la salle revêtue de hautes boiseries sculptées, rangés autour de la table sur laquelle est posé l'instrument du traité, ils jurent cet accord dont les termes leur sont lus simultanément par un plénipotentiaire de chaque nation. Dans cette exacte représentation de la réalité, aucune recherche d'arrangement pittoresque, aucun sacrifice à la mise en scène, mais une gravité et une tenue qui placent l'œuvre au niveau de l'acte et lui donnent toute la valeur d'un témoignage vraiment historique. Pas d'émotion trop visible, non plus, sur ces physionomies cependant si diverses. A peine si vous pouvez, çà et là, découvrir quelque trace d'amertume mêlée à la fierté de ces types espagnols, ou bien, parmi les Hollandais, l'expression discrète d'un mâle contentement. Vainqueurs et vaincus

tableau « peint par Ter Borch et Pieter Molyn ». Cette indication confirme pleinement les bons rapports et l'intimité que nous avions pu constater entre le maître et son élève. Le tableau en question fut acheté 50 florins.

1. Nous reproduisons ici, d'après l'excellente épreuve du Cabinet des Estampes, la gravure de ce dernier portrait faite par P. Holsteyn et l'un de ses meilleurs ouvrages.

assistent là, impassibles, au dénouement de leur lutte sanglante, également pénétrés de la solennité de ce moment et des conséquences du fait qui va s'accomplir. L'impression est si forte qu'en présence de cet ouvrage vous songez à peine à vous étonner de sa prodigieuse exécution, à supputer ce qu'il renferme de qualités et de talent, et il vous faut quelque réflexion pour comprendre la puissance de cet art qui se dérobe ainsi lui-même à votre admiration.

Une esquisse du Louvre attribuée à Ter Borch (n° 529) nous montre une *Assemblée d'ecclésiastiques* en robes noires ou en camails, réunis dans une grande salle à hautes fenêtres et rangés symétriquement de chaque côté du bureau où siègent le président avec trois dignitaires placés à côté de lui et, au-dessous, deux secrétaires écrivant sur une table. M. Bode croit voir dans cette esquisse une étude d'après nature faite par Gérard, d'une séance de délibération tenue par les ecclésiastiques espagnols avant la conclusion du traité et en vue de sa préparation. L'œuvre est évidemment celle d'un artiste habile et l'individualité de chacun de ces petits personnages y est assez nettement indiquée, en quelques traits. Malgré tout, sans nier absolument l'attribution, la sécheresse d'exécution de cette peinture, d'ailleurs assez fatiguée, nous en ferait un peu douter et Ter Borch a d'ordinaire plus d'ampleur et plus de charme.

Il existe à Amsterdam, à Munster et à Saint-Pétersbourg des copies anciennes, complètes ou partielles, du tableau du *Congrès* pour lequel l'auteur dut évidemment faire bien des études préliminaires. On ne manque guère dans les Guides de désigner comme étant de lui les trente-sept portraits de plénipotentiaires qui, à Munster, garnissent la grande « salle de la Paix », bien que, par une quittance conservée aux archives de cette ville et datée de 1649, le peintre J.-B. Floris reconnaisse avoir reçu pour trente-quatre de ces portraits une somme de 340 thalers, soit 10 thalers pour chacun d'eux. Il n'en resterait donc que trois qui pourraient être attribués à Ter Borch et l'un d'eux, en effet, a été certainement exécuté par lui, celui de Godard van Reede, le délégué d'Utrecht, ainsi que nous l'apprend la gravure de Suyderhoef. M. Moes, à qui nous empruntons ce renseignement, mentionne comme fait à cette époque un tableau appartenant à M. W. Huefer, à Rome, et qui représente les obsèques de l'un des envoyés espagnols, l'archevêque de Cambrai, Joseph de Bergaigne (le 24 octobre 1647). Il sera probablement facile, en poursuivant des recherches dans ce sens, de retrouver encore quelques autres ouvrages de cette période. Signalons dès maintenant comme ayant été fait

soit à Munster, soit lors d'une courte excursion de l'artiste à Louvain, le portrait d'un professeur à l'Université de cette ville, Vopiscus Fortunatus Plempius, portrait qui nous est connu par une gravure de P. Pontius datée de 1648.

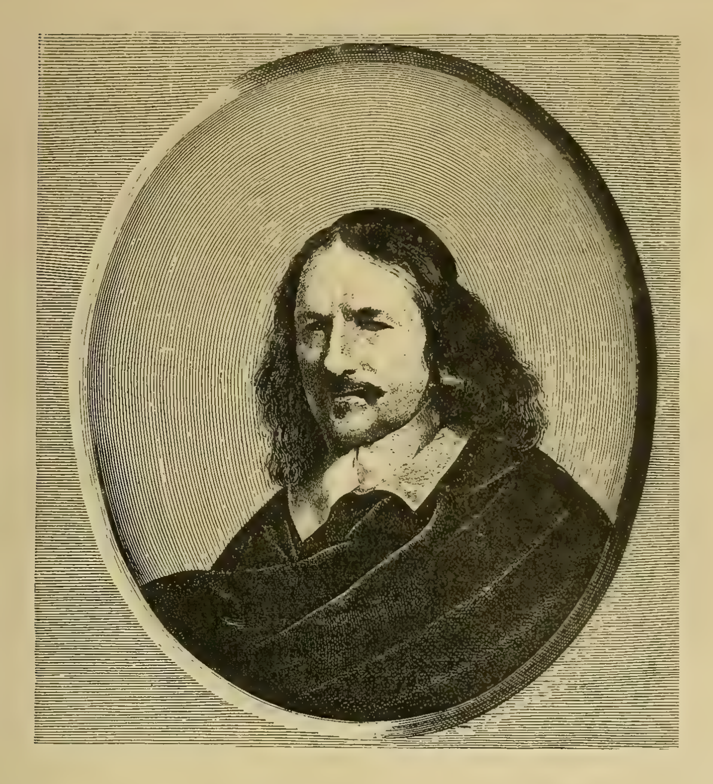
C'est pendant son séjour à Munster, ainsi que le raconte Houbraken, que Gérard étant venu en aide à un peintre attaché à l'ambassadeur d'Espagne, le comte de Peñeranda, entra en relations avec ce dernier qui l'emmena avec lui dans son pays. L'artiste y fut accueilli avec la plus grande faveur par le roi dont il fit plusieurs fois le portrait et qui, en témoignage de la considération où il tenait son talent et sa personne, le créa chevalier et le gratifia d'une chaîne d'or avec un médaillon à son image et d'autres objets précieux conservés dans la famille de l'artiste [1]. Mis ainsi en évidence, Ter Borch se trouvait naturellement introduit dans la haute société espagnole. Si l'on en croit la légende, il n'y aurait pas seulement réussi comme artiste et ses succès auprès des dames de Madrid auraient excité des jalousies légitimes, si bien qu'à la suite de quelque aventure galante il aurait été obligé de fuir précipitamment pour échapper aux dangers qui le menaçaient. On n'a pu toutefois relever jusqu'à présent aucune trace de ces portraits de Philippe IV ou des personnages de sa cour que Ter Borch aurait peints pendant son séjour en Espagne. Le Musée du Prado n'en possède aucun et un connaisseur très distingué, M. de Stuers, aujourd'hui ambassadeur de Hollande à Paris, mais qui a occupé auparavant le même poste à Madrid, par conséquent bien placé pour être exactement informé, a cherché en vain dans les appartements royaux quelqu'une de ces peintures.

Les seuls ouvrages authentiques de Ter Borch dont il ait connaissance à Madrid sont deux portraits, l'un d'homme, l'autre de femme, à mi-corps, appartenant à M. le marquis de Castro Serna [2]. On n'est

1. L'indication fournie par Houbraken est confirmée par M. Moes, qui nous apprend que le 16 décembre 1692, un des neveux de Ter Borch, portant comme lui le nom de Gérard, rachetait ce médaillon d'or à sa tante, une des sœurs de Gésina nommée Catherine, qui avait épousé en secondes noces Jan van der Werff.

2. D'après la note détaillée qu'a bien voulu m'adresser M. de Stuers, il est probable que les portraits que Ter Borch avait faits du roi et des membres de sa famille ont disparu au siècle dernier, dans l'incendie de l'ancien palais royal de l'Alcazar à Madrid. A part les deux portraits qu'il me signale, M. de Stuers n'a pu découvrir aucune autre peinture du maître dans les collections, assez rares aujourd'hui, qui sont encore demeurées en Espagne. Ses recherches dans les archives des grandes familles, notamment dans celles du duc de Frias et du comte de Peñeranda de Bracamonte, tous deux descendants du protecteur de Ter Borch, n'ont pas été plus

pas mieux renseigné, du reste, au sujet des portraits ou des tableaux de chevalet que, toujours d'après Houbraken, Ter Borch aurait peints en France, à son retour. Quant au voyage de ce dernier en Angleterre,



PORTRAIT DE JACOB VAN DER BURCH, PAR GÉRARD TER BORCH.

(Fac-similé de la gravure de P. Holsteyn.)

nous pensons que son biographe a voulu parler du premier séjour qu'il y fit en 1635 et cette confusion s'explique dès lors facilement.

heureuses et ni M. de Stuers, ni les bibliothécaires des dépôts publics de Madrid et de Simancas, auxquels il avait communiqué son désir, n'ont pu jusqu'ici trouver le moindre document se rapportant au séjour de l'artiste en Espagne.

VI.

Après cette vie errante, Gérard revint enfin se fixer dans sa patrie. Ses pérégrinations, d'ailleurs, n'avaient pas duré bien longtemps car, parti de Munster vers la fin de 1648, il était de retour en Hollande deux ans après, et en vertu d'une délibération du conseil de la ville de Kampen, à la date du 30 décembre 1650, il recevait une gratification de cent carolus, en reconnaissance du présent qu'il avait fait à cette ville de vingt épreuves de la gravure du *Congrès de Munster*. L'artiste qui, sans doute, avait d'abord habité Zwolle, près de sa famille, épousait bientôt après, le 14 février 1654, une jeune femme de Deventer, Gertrude Matthyssen [1], déjà veuve de Thys Daems, et il s'établissait dans cette ville où l'année suivante il acquérait le droit de petite bourgeoisie (13 février 1655). A partir de ce moment, commence pour lui une existence nouvelle, tout à fait sédentaire et remplie par le travail. Sa naissance, sa situation et la juste considération dont il jouissait lui permettaient de choisir ses relations parmi les premières familles de la cité. Il était donc désigné, en quelque sorte, pour devenir le peintre attitré de la société hollandaise et il trouvait autour de lui les modèles et les scènes que désormais il se plut à retracer. Depuis ses débuts, cette société s'était insensiblement transformée. De rude et guerrière qu'elle avait été au commencement du siècle, elle s'était faite, avec les années, commerçante et polie. On peut suivre cette transformation dans l'œuvre même de Ter Borch. Ces soldats grossiers et mal vêtus dont ses premières compositions nous montraient les violences, nous les revoyons, vers cette époque, élégants et mondains. Moins entreprenants, ils sollicitent maintenant, à huis clos et l'argent en main, des faveurs qu'ils s'attribuaient de haute lutte (Musée du Louvre : *Un militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme*). Les estafettes qu'on leur expédie pour les rappeler aux camps les trouvent aux pieds de leurs belles, s'oubliant dans de molles voluptés (Musée de la Haye : *La Dépêche*, 1655), et les messagers qu'ils envoient eux-mêmes ne sont plus chargés que d'amoureuses missives (Pinacothèque de Munich et Musée de Dresde : *Le Trompette*).

Peu à peu, du reste, ces galants officiers cèdent le pas aux bourgeois

1. Peut-être une parente de la troisième femme de son père, car elle porte le même nom.

et finissent même par disparaître tout à fait des tableaux du Maître. Avec la sécurité, la richesse a pénétré parmi la nation, et les costumes, les intérieurs ornés de meubles et d'objets de prix dénotent un luxe croissant. Ter Borch nous fait connaître ces mœurs nouvelles et il en a multiplié, sans chercher à beaucoup les varier, les fidèles images. Vous l'avez vue souvent, cette jeune femme blonde, aux cheveux frisottés, à la fraîche carnation, au front large et bombé, au nez un peu aventureux, à la bouche vermeille. C'est sans doute une parente ou une amie de l'artiste et sa garde-robe elle-même vous est familière. car il a bien souvent reproduit, toujours avec un charme inimitable, ce caraco de soie jaune ou de velours grenat bordé de cygne, ce collier de perles qui fait valoir la blancheur de son cou, et surtout cette robe de satin blanc si finement brodée d'or qui étale avec de si beaux reflets les cassures de ses plis chatoyants. Sa chambre, vous la connaissez aussi, cette chambre toute tendue de rouge avec sa haute cheminée de marbre, son petit lit à baldaquin en forme de guérite, sa table couverte d'un épais tapis d'Orient ou d'un velours cramoisi à franges d'argent, l'aiguière d'un travail si précieux, enfin la chaise basse sur laquelle s'est endormi pelotonné le chien favori, un épagneul blanc tacheté de roux. C'est là que la dame s'attife, écrit, travaille de ses doigts agiles ou pince délicatement son luth. Parfois aussi elle lit une lettre dont le porteur attend la réponse; ou bien elle est en compagnie de quelque jouvenceau qui converse ou chante avec elle, partage la collation qu'elle lui offre ou lui conte doucement fleurettes.

Ces simples épisodes avaient bientôt obtenu la vogue, et pour satisfaire les amateurs, Ter Borch devait en faire des répétitions à peine variées ou même identiques. La National Gallery, le Musée de Saint-Pétersbourg et la collection de M. Six possèdent des exemplaires presque pareils du *Concert*, et la *Remontrance paternelle* du Musée de Berlin se retrouve également au Rijks Museum d'Amsterdam et chez lord Ellesmere. En homme d'ordre, l'artiste n'hésite pas à utiliser les études de détail qu'il a faites pour ces compositions ou bien à en reproduire des fragments détachés. La *Joueuse de luth* qui figure dans le *Concert* est représentée seule dans un tableau du Musée de Cassel, et avec un autre personnage dans une variante qui appartient à M[me] la princesse Demidoff. Enfin la *Jeune fille vêtue d'une robe de satin blanc* du Musée de Dresde et de la collection de M. H. de Greffulhe est exactement pareille à celle de la *Remontrance paternelle*.

Mais nous voyons Ter Borch s'accommoder de données encore plus élémentaires. Un *Fumeur* (Musée de Berlin), un *Ménétrier* qui

racle son violon (Musée de l'Ermitage), une *Mère pelant une pomme à son enfant* (Musée du Belvédère), une *Mère peignant sa fille* (chez le baron de Steengracht) et un *Gamin pouillant son chien* (Pinacothèque de Munich) ne lui paraissent pas des sujets indignes de son pinceau. Tout cela, on le voit, n'est ni très noble, ni très compliqué; mais tout cela est d'une perfection irréprochable et montre le peu qu'il faut à un peintre de ce talent pour faire des chefs-d'œuvre. Ter Borch d'ailleurs est capable, et il l'a prouvé plus d'une fois, de mener à bien des travaux de plus longue haleine et d'un style plus relevé. Nous l'avons vu, avec le *Congrès de Munster*, prendre sans effort le ton de l'histoire et rester au niveau des tâches les plus hautes. Pour se délasser ou pour se satisfaire lui-même, il peindra aussi, à l'occasion, quelque figure de grandeur naturelle, comme ce *Pêcheur* à mi-corps, remplissant une corbeille avec des poissons étalés sur une table, étude magistrale exécutée en 1669, avec un brio et une largeur magnifiques (chez M. Glitza à Hambourg). Ou bien encore, comme dans le célèbre tableau de la *Famille de l'émouleur* — après avoir fait partie du cabinet de Choiseul il appartient aujourd'hui au Musée de Berlin — lui, le peintre des intérieurs bien clos, il abordera de front les plus redoutables problèmes du plein air et il s'en tirera à son honneur.

C'est donc bien à tort, on doit le reconnaître, que Ter Borch est considéré comme s'étant voué exclusivement à la représentation des scènes galantes. Quoiqu'il ait singulièrement agrandi le domaine du genre qui a surtout fait sa réputation, il ne s'y est pas borné et la diversité de ses aptitudes était remarquable. Tout ce qu'il voulait entreprendre, il le faisait avec une égale supériorité. Nous avons dit qu'il excellait à peindre les chevaux : dans les catalogues de Hoet nous relevons aussi sous son nom la mention d'un tableau : *Bergère avec son troupeau*. Enfin la *Rixe*, qui ne nous est connue que par la gravure de Suyderhoef et dont nous avons vainement cherché à retrouver la trace, nous présente un côté de son talent non moins imprévu. La rage de ce rustre qui, à la suite d'une dispute au jeu, saute à la gorge de son adversaire et s'apprête à le frapper de son couteau, la terreur effarée de celui-ci en sentant sa mort prochaine, la véhémence et le mouvement de cette scène tumultueuse, toutes ces violences qui feraient bien plutôt penser à la verve endiablée du vieux Breughel, on ne s'attendrait guère à les rencontrer sous le pinceau de notre artiste.

Ter Borch ne cessera jamais, du reste, d'accroître le nombre de ces merveilleux petits portraits, si recherchés de ses contemporains



SOLDAT, FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE GÉRARD TER BORCH.

(Albertina, à Vienne.)

et dont nous nous contenterons de citer quelques-uns des meilleurs exemplaires : à Vienne chez le comte Czernin et chez le prince Lichtenstein; à Berlin, au Musée, avec le monogramme que nous donnons ici, et chez MM. Stüwe et Gumprecht; à Luetschena chez



M. de Speck; à Hambourg chez M. Wesselhoëft; au Musée de Copenhague; à Paris chez feu Mme la baronne James de Rothschild et chez M. de Stuers; à La Haye chez M. P. Schimmelpenninck, et à Amsterdam au Rijks Museum. Deventer a aussi conservé plusieurs de ces précieux ouvrages, et dans cette ville M. H. J. Dyckmeester et M. le notaire Houck en possèdent l'un et l'autre qui sont toujours restés dans leurs familles. Ter Borch d'ailleurs aimait surtout à représenter ses proches et il a plus d'une fois reproduit les portraits des époux Marienburg, un oncle et une tante de sa femme, et ceux de son propre ménage. Mais c'est au Musée de La Haye que nous trouvons — et dans des dimensions un peu moins restreintes (0m,61 sur 0m,42) — le meilleur portrait qu'il nous ait laissé de lui-même. Le voilà bien tel que Houbraken l'a fait graver dans son histoire, tel que nous pouvions nous l'imaginer un peu après 1660, dans sa pleine maturité : en pied, debout, simplement vêtu de noir avec un petit col à rabat de guipure, des culottes courtes, des bas de soie gris foncé et des souliers découverts à larges flots de rubans noirs. Ses mains sont cachées sous son manteau et les longues boucles d'une perruque blonde flottent sur ses épaules. Son regard pénétrant, ses traits calmes, mais fins et avisés, répondent complètement à l'idée que nous devions nous faire du personnage, de sa tenue correcte et de cette physionomie sévère qui lui avait fait attribuer un peu gratuitement le titre de bourgmestre de Deventer. En réalité, bien qu'on l'ait souvent répété — nous avouons l'avoir dit nous-même — Ter Borch n'a jamais possédé ce titre. Il avait, il est vrai, acquis à Deventer le droit de haute bourgeoisie [1], et entouré de l'estime de

1. La dignité de *Gemeensman* dont il était investi se conférait, par élection, aux habitants ayant vingt-cinq ans révolus et bourgeois depuis six ans. Les *Gemeensmannen* étaient au nombre de quarante-huit dans la ville de Deventer. Délégués des bourgeois, ils avaient la charge d'élire et de contrôler les magistrats et généralement on les choisissait parmi les membres de l'aristocratie. Un cousin sous-germain de Gérard, Hendrick Ter Borch, fut bourgmestre de Deventer, et c'est probablement de là que sont venues la confusion et l'erreur commises à cet égard.

ses concitoyens, il eut, en 1667, l'occasion d'employer son talent pour sa ville d'adoption.

Malgré son importance, le tableau qu'il fit pour elle et qui décore aujourd'hui encore la grande salle de l'Hôtel de Ville de Deventer ne saurait cependant passer pour un de ses meilleurs ouvrages. Encadrée, suivant l'usage de cette époque, dans une large bordure en bois sculpté et doré où sont réunis tous les attributs symboliques et toutes les productions qui peuvent caractériser la contrée, cette grande toile nous montre, chapeaux en tête, les vingt personnes formant le conseil des magistrats de la cité, rangées en deux files égales sur les bancs qui longent les murailles, dans une symétrie parfaite : sept de chaque côté des deux présidents siégeant au centre et des quatre secrétaires au-dessous d'eux, assis ou debout près d'une table. Dans deux cadres accrochés à la paroi du milieu sont disposés, symétriquement aussi, douze glaives de justice avec les noms et les dates des exécutions auxquelles ils ont servi. Au-dessus de la cheminée qui les sépare, la devise : *Audi et alteram partem* rappelle à ces magistrats municipaux l'impartialité qui doit dicter leurs décisions. Bien que la peinture, un peu détériorée du reste, se voie difficilement, frappée qu'elle est par la lumière venant de face, on y retrouve tout le talent de Ter Borch dans la vie, la variété et la finesse d'expression qu'il a su donner à ces visages ainsi alignés. Mais ces personnages graves et compassés, uniformément vêtus de noir, cet appareil funèbre et les souvenirs sanglants dont ils sont entourés produisent, en somme, une impression plutôt lugubre qu'imposante.

On comprend que les visiteurs aient hâte d'y échapper. Ils goûtent mieux encore, après un pareil spectacle, les aspects pittoresques qui, en parcourant la cité, se présentent à chaque instant à leurs regards : la place du Brink avec le curieux édifice du Poids de la ville et ses vieilles maisons aux pignons historiés, couvertes de devises latines et de sculptures emblématiques, les quais bordant le cours gracieux de l'Yssel et les arbres séculaires qu'on aperçoit de là parmi de riantes prairies. C'est dans cet aimable milieu que vivait Ter Boch. Après avoir parcouru l'Europe et frayé avec les grands et les rois, il s'abandonnait sans réserve au charme de l'existence laborieuse et retirée qu'il s'était faite. Son talent avait attiré auprès de lui des élèves assez nombreux parmi lesquels il convient de citer G. Netscher, R. Koets, H. Ten Oever et probablement aussi P. van Anraadt. Plein de bonté pour eux, il les introduisait dans sa famille et nous recueillons un témoignage touchant de la bienveillance avec laquelle ils y étaient

traités dans le legs fait, le 10 novembre 1680, en faveur d'un orphelin son élève, Bartolt Berentsen, par Sara, une des sœurs de Gérard.

La réputation de l'artiste était alors à son apogée et les plus habiles graveurs de ce temps s'appliquaient à l'envi à reproduire ses ouvrages. Quand, en 1672, au moment de l'envahissement de la Hollande par Louis XIV, le prince d'Orange, Guillaume III, occupé de la défense du pays, passa par Deventer, les magistrats de cette ville, désireux de lui montrer leur attachement, lui demandèrent de poser devant Ter Borch. Le prince ayant répondu qu'il avait à ce moment bien autre chose à faire, mais que, sensible au vœu qui lui était exprimé, il leur enverrait son portrait peint par Netscher, ceux-ci déclinèrent cette offre disant qu'ils avaient dans leur ville le maître même de Netscher. Cédant à leurs instances, le prince avait dû s'exécuter et Houbraken nous raconte, comme les tenant d'un des neveux de Ter Borch, quelques-uns des propos échangés alors entre l'artiste et son modèle. On sent le ton et la discrétion de l'homme du monde dans la manière évasive et plaisante avec laquelle le peintre élude les questions assez pressantes que Guillaume lui adressait au sujet de ses bonnes fortunes en Espagne. C'est avec un pareil à-propos que pendant les séances consacrées à son portrait, il invitait celui-ci à garder un peu mieux l'immobilité qu'il avait peine à obtenir de lui. Malheureusement, par une sorte de fatalité, aucun des trois portraits que Ter Borch fit successivement du prince n'est arrivé jusqu'à nous [1].

Presque jusqu'à la fin de sa vie, Gérard conserva son activité. Le *Concert* que possède M. Six porte, avec la signature de l'artiste, la

GTer Borch
1675

date 1675; c'est la dernière qu'on ait relevée sur ses tableaux. L'exécution a gardé sa finesse et sa fermeté ; à peine çà et là, dans la figure de la femme, par exemple, pourrait-on découvrir quelque trace de lassitude, si peu apparente d'ailleurs qu'elle demeurerait inaperçue chez tout autre. Entre le travail et les affections d'une

1. Cette année 1672 fut, on le sait, désastreuse pour la Hollande et en particulier pour la province d'Over Yssel que les troupes françaises occupèrent presque aussitôt. Ami du calme, notre peintre voulut-il échapper aux désordres qu'amena cette occupation ? En tout cas, il est certain qu'il s'éloigna momentanément de son pays et M. Moes m'apprend que la mention : *absent*, est inscrite à cette date en regard de son nom sur la liste des *Gemeensmannen*.



FEMME ASSISE, FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE GÉRARD TER BORCH.
(Albertina, à Vienne.)

famille restée étroitement unie, l'existence de Ter Borch s'écoulait paisiblement. Il n'avait pas eu d'enfants, mais il n'avait jamais cessé d'entretenir d'excellentes relations avec ses proches, surtout avec sa demi-sœur Gésina pour laquelle nous avons dit ses prévenances. Cependant ses dernières années devaient être attristées par la perte de la plupart des siens. Après la mort de sa femme, une autre de ses sœurs, Sara, née du second mariage de son père, était venue s'établir dans sa maison et tenir son ménage; mais il la perdait aussi le 26 novembre 1680. Un an après, le 8 décembre 1681, il mourait lui-même à Deventer. Comme il l'avait demandé par son testament, en date du 21 juin de cette même année 1681, ses restes furent transportés à Zwolle, sa ville natale. Il y fut inhumé, au milieu d'un grand concours de population, dans la sépulture de sa famille, à l'église Saint-Michel, et l'on y voit encore aujourd'hui sa tombe, reconnaissable aux initiales G. T. B., inscrites sur une dalle.

Avec Ter Borch l'École Hollandaise perdait un de ses plus grands maîtres. « Un maître original et de premier ordre », ainsi que le dit Bürger; mais je ne saurais cependant ajouter, comme lui, « tout à fait hors ligne... seul à son rang, après Rembrandt ». En art, ces classements numérotés me paraissent aussi hasardeux qu'inutiles. J'aime mieux constater, d'accord avec Bürger cette fois, qu'entre tous les peintres de son pays, il n'en est pas qui soit plus hollandais que Ter Borch par les sujets qu'il a traités, par sa manière de les comprendre, par le caractère même de sa technique et de son talent. On a cru cependant, et de divers côtés, pouvoir relever chez lui, dans ses portraits ou ses tableaux, bien des influences successives : celle de Hals d'abord, puis celle de Rembrandt et même, après son retour d'Espagne, celle de Velazquez qu'il aurait pu, dit-on, connaître à la cour de Philippe IV [1]. Certes, un artiste de la valeur de Ter Borch n'a pu, en parcourant l'Europe, demeurer indifférent aux chefs-d'œuvre qu'il avait occasion de rencontrer sur son passage; mais il nous semble difficile de constater dans son œuvre des témoignages positifs de ces prétendues influences, et nous croyons, au contraire, qu'on ne saurait citer un meilleur exemple d'un talent se développant d'une manière logique et tendant, par une progression rationnelle, vers la perfection. Dans la marche de ce talent aucun écart, aucune

1. Encore n'est-il pas inutile de remarquer, à ce propos, que Velazquez, voyageant en Italie, fut absent d'Espagne du commencement de 1649 jusqu'en juin 1651, c'est-à-dire au moment même où Ter Borch aurait pu l'y rencontrer.

de ces transformations imprévues qu'on remarque parfois chez les plus grands. Sa vocation est très précoce et il persévérera toujours dans les voies où de bonne heure il s'est engagé. Son exécution prodigieusement habile, mais discrète et peu apparente, n'a jamais visé à la virtuosité de Hals. Quant à Rembrandt, dont on a parlé, la lumière égale et diffuse qui éclaire doucement les intérieurs de Ter Borch ne rappelle en aucune façon les mystérieux contrastes chers au grand magicien. Ce n'est pas non plus Velazquez qui avait appris à notre peintre cette simplification toujours croissante dans la composition et l'harmonie de ses portraits; dès ses débuts, il avait montré cette sobriété extrême des accessoires et des costumes qui permet de reporter et de concentrer toute l'attention sur le visage de ses modèles.

De même, dans le choix de ses sujets, Ter Borch est resté bien hollandais. Sans s'égarer jamais en ces compositions académiques qui ont séduit la plupart de ses contemporains, il regarde autour de lui et il ne peint que ce qu'il voit. Aussi, comme exactitude, comme sincérité, il n'est pas de témoignages plus précieux que ceux qu'il nous a laissés sur la haute société de son époque. S'il n'a pas créé le genre dans lequel il s'est rendu célèbre, il y a excellé. Les émules qu'il y compte sont cependant redoutables. Sans recourir, comme Pierre de Hooch, aux jeux variés de la lumière; sans chercher, comme le fait Vermeer de Delft, à composer certaines harmonies rares ou à faire vibrer quelques tons éclatants, c'est par les moyens les plus simples que Gérard se distingue de ses rivaux. Un seul parmi eux, Metzu, a mérité de lui être comparé. Mais si, au Salon carré du Louvre, à les juger par deux tableaux voisins, on peut hésiter entre eux, il ne faut pas oublier que l'œuvre de Metzu est pour lui d'une supériorité presque exceptionnelle. Ter Borch, au contraire, — et il avait précédé Metzu — en a produit bien d'autres de valeur au moins égale, sans même parler de cette variété, de cette souplesse de talent qui, à côté de ses *Conversations*, lui ont permis de peindre à la fois la *Famille de l'émouleur*, la *Rixe* et le *Congrès de Munster*.

La perfection chez Ter Borch est constante et complète. Pour savoir ce que vaut chez lui la science du dessin, cette science accomplie dont a si bien parlé Fromentin, « cet art qui se plie au caractère des choses, ce savoir qui s'oublie devant les particularités de la vie », regardez ces deux esquisses que nous empruntons à la collection de l'Albertine, esquisses enlevées d'un trait si sûr et qui semble si plein d'abandon que Watteau seul nous paraît avoir eu, en face de la nature, autant d'élégance et de décision. Et quand vous aurez admiré ces

qualités, notamment dans le charmant croquis que le Louvre doit à la libéralité de M. His de La Salle (n° 224), ou dans les remarquables crayons que possède le Musée Teyler, voyez dans les tableaux du maître ce qu'une étude poussée plus avant y ajoute encore de finesse, de pénétrante et intime expression.

Comme son dessin, sa couleur et son exécution sont bien à lui ; exécution incomparable qui fait que sous son pinceau les moindres objets deviennent intéressants. Pour quiconque est sensible à ce que vaut l'art de peindre, c'est un sujet d'émerveillement toujours renouvelé que l'examen prolongé des œuvres de Ter Borch. Le mot trop prodigué de perfection reprend avec lui toute sa signification ; seul il peut embrasser tout ce qu'il entre de qualités diverses dans son talent, leur complexité et leur union si harmonieuse qu'il serait difficile d'en signaler une qui prédomine. Cet ensemble de qualités, nous le retrouvons dans toutes les productions de notre peintre, notamment dans ce délicieux *Concert* du Louvre, dont l'habile et consciencieux burin de M. Gaujean a mis sous les yeux de nos lecteurs une traduction aussi fidèle que charmante. On ne serait pas embarrassé pour citer dans l'histoire de l'art des peintres de plus haut vol, plus libres dans leurs allures, plus nobles dans leurs visées ; on n'en découvrirait aucun d'un talent aussi équilibré, aussi accompli, aussi exigeant pour lui-même. Sans impatience, sans fatigue, d'un pas toujours égal, Ter Borch marche droit au but. Il l'atteint toujours parce qu'il sait exactement ce qu'il veut et qu'il le dit d'une manière excellente. Sans prétendre que les sujets soient chose indifférente, nous nous intéressons à ceux qu'il a traités : fussent-ils encore plus modestes, ils ne cesseraient pas de nous captiver, tant il y a mis de science et de vie.

Cette expression de la vie est chez lui si pleine et si exquise que, non content d'admirer ses œuvres, bien des écrivains et Gœthe tout le premier [1] ont cherché, à côté de leur mérite d'art, ce qu'elles pouvaient suggérer d'anecdotes plus ou moins romanesques. Ter Borch ne saurait être responsable de ces belles imaginations. Après lui, chez Netscher, son élève, et chez ses indignes imitateurs, les Mieris, les Lairesse et les Van der Werff, ces intentions littéraires seront appuyées, soulignées à satiété. Artistes médiocres, ceux-ci ne pensent pas pouvoir être compris à demi-mot. Ils veulent qu'on leur sache gré de tout l'esprit qu'ils croient avoir, et c'est avec un luxe de

1. Dans ses *Affinités électives*.

commentaires injurieux pour le spectateur qu'ils lui expliquent lourdement, gauchement toutes leurs finesses. Ter Borch n'a pas besoin de recourir à ces expédients. Ses œuvres se suffisent, et quand on les compare à celles de ses successeurs, on voit trop bien qu'après avoir si puissamment contribué à l'éclat de l'École Hollandaise, il a été l'un des rares survivants de cette riche floraison qui allait disparaître avec lui.

ÉMILE MICHEL.





ETUDES

SUR

LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE.

(SEPTIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LE LIT.



Le lit mériterait toute une histoire. C'est le meuble traditionnel et sacré de la famille; témoin et confident de la naissance, du mariage, de la mort, il entend le premier cri de l'homme et son dernier soupir; il rappelle toutes les joies, toutes les douleurs; il donne le repos et l'oubli. Nos ancêtres du XVIe siècle l'entouraient d'une sorte de vénération, comme s'il eût gardé quelque chose de la sainteté du mariage et du respect de la mort; on le faisait bénir par le prêtre, on le conservait pieusement, on le décorait de son mieux. Le grand seigneur dans ses « pompeuses courtines à l'impérialle », le bourgeois dans sa « couchette à pilliers taillés en Hercules », comme le paysan « couché sur le costé en son lict bien clos et terrassé », chacun voulait un lit commode, pimpant, et de bonne mine. Gilles Corrozet lui dédie un de ses meilleurs *blasons :*

Lict delicat, doulx et mollet,
Lict de duvet si très douillet,
Lict de plume tant bonne et fine,
Lict d'un coutil blanc comme un cigne...
Lict dont le chevet est si doulx
Qu'il semble que ce soit veloux,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXII, p. 139, 218, 361; t. XXXIII p. 312; t. XXXIV, p. 52, et t. XXXV, p. 26.

Quand on y prent un bon repos...
Lict dont les draps (come on demande)
Sentent la rose et la lavande...
O lict le parement des chambres,
Lict d'honneur, plein de toute joye;
Beau lict encourtiné de soye
Pour musser la clarté qui nuict;
Lict qui attendz la trouble nuict
Affin qu'on se repose et couche;
Lict soustenu en une couche
Ouvrée de menuiserie,
D'images et marqueterie.
Lict très gentil tant qu'il peult estre;
Lict benit de la main du prebstre...
O lict pudique, ô chaste lict,
Ou la femme et le mary cher
Sont joinctz de Dieu en une chair;
Lict d'amour sainct, lict honorable,
Lict somnolent, lict venerable.....

Partager son lit avec quelqu'un est un honneur que François Ier faisait à Bonnivet, Charles IX au comte de La Rochefoucault, Henri IV à d'Aubigné, François de Guise au prince de Condé, son prisonnier. Entre gens bien élevés, c'est une formule de politesse courante : « Dormez-vous seul en ce lit-là? demande un gentilhomme à un autre. — Ouy, monsieur, et si davantage vous vous trouvez tard en ce quartier, vous me ferez une grande faveur d'en disposer comme du vôtre [1]. »

Dans l'étiquette de la cour, le lit est le siège de cérémonie où se font les réceptions officielles. La femme en grand deuil doit garder le lit pendant un nombre déterminé de jours, pour recevoir les visites de condoléance : « Madame de Charrolois, fille du ducq de Bourbon, son père estoit trespassé, incontinent qu'elle sceut sa mort, elle demeura en sa chambre six semaines, et estoyt toujours couchée sur un lit couvert de drap blanc [2] de toile et appuyée d'orilliers... quand

1. *Dialogues* de Duez.

Et quand viendra que tu seras au lict...
Si auprès de toy est couché quelque home,
Tiens doucement tous tes membres a droyt
Alonge toy et garde à son endroyt,
De le fascher alors aucunement.

(*Des bonnes mœurs et honnestes contenances*, par Pierre Broe. Lyon, 1555.)

2. Les princesses ont porté le deuil en blanc jusqu'au commencement du xvie siècle.

madame estoit en son particulier, elle n'estoit point toujours couchée, ni en une chambre [1]. »

C'est encore dans son lit que l'accouchée, parée de ses plus belles toilettes, reçoit ses premières visites. Chez les bourgeoises parisiennes, ces réceptions ont un éclat et un entrain particuliers : le lit est pompeusement paré, la chambre parfumée, le dressoir garni de sa vaisselle étincelante, les tables servies. A l'entour se tiennent les parentes, les voisines, les âmies, plus richement vêtues les unes que les autres ; et tout ce monde boit, mange, fait de la musique et caquette à qui mieux mieux, si bien qu'on appelait ces réunions des *caquetoires*, et que le *Recueil général des caquets de l'accouchée* a fourni la matière de tout un volume [2].

Le lit a une place d'honneur dans la chambre, près de la cheminée et le chevet adossé au mur. D'un côté, il est séparé de la cheminée par la chaire réservée aux matrones et aux vieillards ; de l'autre, on ménage un passage pour la ruelle, entre le lit et le mur en retour d'équerre. Autant que possible, le lit est placé à main droite, quand on regarde la cheminée; nos bons aïeux, fort amoureux du confort, quoi qu'on en dise, trouvaient avec raison plus commode, quand on est au lit, de s'accouder du côté droit pour regarder dans la chambre, et de se retourner du côté gauche pour descendre dans la ruelle. « Aulcuns desirent le lict estre au costé droit, comme c'est le meilleur », dit Philibert de l'Orme [3] qui recommande de « ne pas ériger les cheminées des chambres au milieu des faces desdites chambres [4], mais de les tirer plus à costé (plus d'un côté que de l'autre), pour donner espace et largeur suffisante à la place du lict et de la chaire qui doit estre auprès, et un aultre petit espace pour la ruelle. Telle largeur doit estre communément de neuf pieds pour le moins aux chambres moyennes qui ont vingt à vingt-deux pieds de large, et de dix pieds à celles de vingt-quatre [5] ». C'est-à-dire qu'en donnant à la couchette une largeur de $1^{m},50$, par exemple, il reste 60 centimètres pour la chaire et 90 centimètres pour la ruelle dans les chambres moyennes.

Il faut distinguer la *couche*, la *couchette*, le *lit de camp* et le *lit de parement* : « Quand les lits ne portoient que six pieds de long, sur

1. Alienor de Poitiers, les *Honneurs de la Cour*.
2. Les *Caquets de l'accouchée*, éd. 1855.
3. *Arch.* IX, 260.
4. Pour les *Salles*, au contraire, il recommande de les placer au milieu.
5. Id., *ibid.*

autant de large, dit Sauval parlant des lits du xv[e] siècle, on leur donnoit simplement le nom de couchettes; mais lorsqu'ils étoient de huit pieds et demi sur sept et demi, ou bien de onze sur dix, ou de



LOUIS XII. — LIT DU DUC ANTOINE DE LORRAINE.

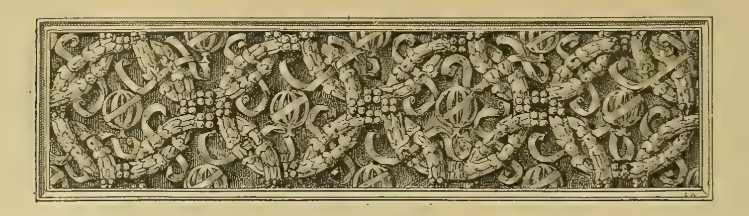
(Musée lorrain, à Nancy.)

douze sur onze, en ce cas-là on les appeloit des couches [1]. » Claude Gouffier possède dans sa chambre, à Paris, « une couche de boys de noyer a marqueterie, à l'imperialle, et une couchette de boys de noyer en marqueterie de pareille façon que la précédente, aussy à l'impe-

1. Sauval, t. II, p. 280. — Du Fail dit que, « du temps qu'on portoit souliers à la poulayne », les lits avaient « trois toises de long et neuf pieds de large ». (*Propos rustiques*, t. VI.)

rialle [1] ». Car les deux meubles sont généralement pareils, sauf que la couchette est plus petite; la nuit elle sert à coucher un enfant de la maison, un serviteur ou une dame de compagnie; le jour elle fait l'office de canapé ou de lit de repos.

Le lit de *camp*, *lectus viatorius* [2], est le lit de voyage à une place; légèrement construit, pouvant se replier, se briser, et d'un démontage facile; on l'emporte quand on va aux champs pour quelques jours : — « Ung lict de camp de boys, mis en deux malles de cuyr (*Inv. de Ravestain*, 1527); — ung boys de lict de camp ou la Roine couchoit, faict en courbe par-dessus (*Inv. du château de Nérac*, 1569); — boys de lict de camp brisé ou non brisé (*Statuts de* 1580); — un



CHEVET DU LIT DU DUC ANTOINE DE LORRAINE.

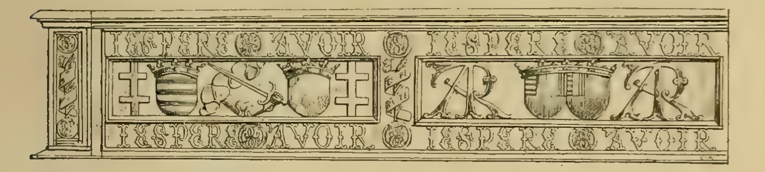
(Musée lorrain, à Nancy.)

boys de lict de camp de noyer, carré, les pilliers cannelez dorez, garny de ses crochetz de fer » (*Vente Gouffier*, 1572). — Quelques-uns de ces lits sont luxueusement décorés; François Ier fait présent à Henri VIII d'Angleterre d'un « riche lict de camp estant sur champ de veloux cramoisy, remply de grans ruysseaulx a feuillages d'or gectant fruit de petites perles, de liayson de grosses perles » [3], qui lui avait coûté 13,500 livres. Quelquefois on dresse le lit de camp dans la chambre ; il remplace alors la couchette : « Deux bois de lict de camp servant journellement en la chambre de madame » (*Inv. Marguerite d'Autriche*, 1523).

Le lit de *parement* est le lit officiel qui ne sert qu'aux grands jours, pour les couches, les deuils, les réceptions de cérémonies, etc. : « Lict de parement, *a womans childbed, or a great sparver bed that serves only for show, or to set out a roome* (Cotgrave). Un appartement de luxe

1. Vente Gouffier, en 1572.
2. Nicot, d'après Budé.
3. Comptes des Batim. Roy., II, 267 et 404.

comporte toujours une chambre d'apparat, avec ses meubles et le lit de parement magnifiquement décorés, le tout inhabité le plus souvent et ne servant que pour la montre. Chez les princes, le lit de parement est protégé par une balustrade : « Aux licts des roys et princes, on met communément tout à l'entour, de petits baleustres, ou aultres ornements en façon d'appuy, qui sont de trois pieds de haulteur, et deux ou trois aultres loing du lict, afin que l'on n'en puisse approcher. Ce qui doit estre à propos du Ode (dais ou pavillon) qu'on met par-dessus le lict royal, auquel on accommode quelquefois des seconds rideaux de toille d'or, ou d'autre matière, ainsi que leur Majesté le requiert [1] ».



TRAVERSE DU LIT DU DUC ANTOINE DE LORRAINE.

(Musée lorrain, à Nancy.)

Pendant toute la durée des grands deuils, le lit de parement est garni d'étoffes noires. Le lit de deuil de Louise de Lorraine se compose de « sept pantes fond et doulcier, quatre quantonnières, parade et soubassement de velours noir, trois rideaulx de damas noir, ung dais de velours noir, garny de six pentes et sa queue, le tout chamarré de passemens, franges et crespine d'or et d'argent, quatre pommes garnyes de mesme » (*Inv. de Chenonceaux*).

De tous les meubles du XVIe siècle qui sont parvenus jusqu'à nous, le lit est le plus rare ; à ce point que le musée de Cluny n'en possède qu'un seul et que les plus grandes collections publiques et privées en sont dépourvues. Nous verrons tout à l'heure que déjà, vers la fin du siècle, le lit de bois sculpté commence à disparaître, remplacé par le lit d'étoffe sans bois apparent. Or, que faire des vieux lits démodés ? Le coffre, l'armoire, la table, le dressoir, une fois passés de mode, pouvaient, à la rigueur, servir dans les chambres hautes ; au pis aller on les léguait à l'Église qui les plaçait dans la sacristie. Mais le lit, meuble encombrant, trop vaste pour les chambres d'amis, inutile à la maison comme à l'Église, d'une construction fragile et d'une con-

1. Phil. de l'Orme, *Arch.* IX, p. 260.

servation précaire, était condamné fatalement à s'en aller pourrir dans le galetas. C'est donc un hasard si quelques spécimens ont échappé à la ruine. En étudiant les transformations du lit, de Louis XII à Henri IV, nous signalerons au fur et à mesure les rares monuments de ce genre qui ont été recueillis.

Louis XII — François Ier. — Au début du siècle, le lit, ainsi que tous les autres meubles, est encore gothique d'esprit, de forme et d'ornement. On a vu naguère au palais de l'Industrie un lit de cette époque[1] ou plutôt une *alcove* provenant du château d'Argentelles (Orne). Cette boiserie, portée sur une estrade élevée de deux marches, comprend deux côtés à angle droit surmontés d'un dais. L'un de ces côtés est formé de petits panneaux de menuiserie, l'autre de panneaux et de montants sculptés; les ornements, comme ceux du dais à clochetons, sont fouillés avec une grande délicatesse.

La boiserie d'Argentelles n'est pas un *lit de justice*, comme on l'a prétendu, mais une alcôve destinée à renfermer un lit ordinaire, avec sa ruelle et ses armoires. Au château d'Angers, la « chambre du petit retraict du Roy (René) » renfermait « une couchette de bois toute enchassillée (entourée d'une boiserie à panneaux), sur laquelle a unes armaire (des armoires) de boys pour mectre le harnoys (les habits) du roy... item, au-devant des armaires, un rideau d'estamine blanche[2] ». Cette description s'applique exactement à la boiserie d'Argentelles : les panneaux d'un des côtés devaient servir pour former des armoires ou placards pris dans l'épaisseur du mur[3]; ils étaient recouverts d'un rideau, ce qui explique l'absence de toute sculpture de ce côté. On suspendait le ciel et les courtines au plafond du dais, suivant la mode en usage à la fin du xve siècle et dans les premières années du xvie.

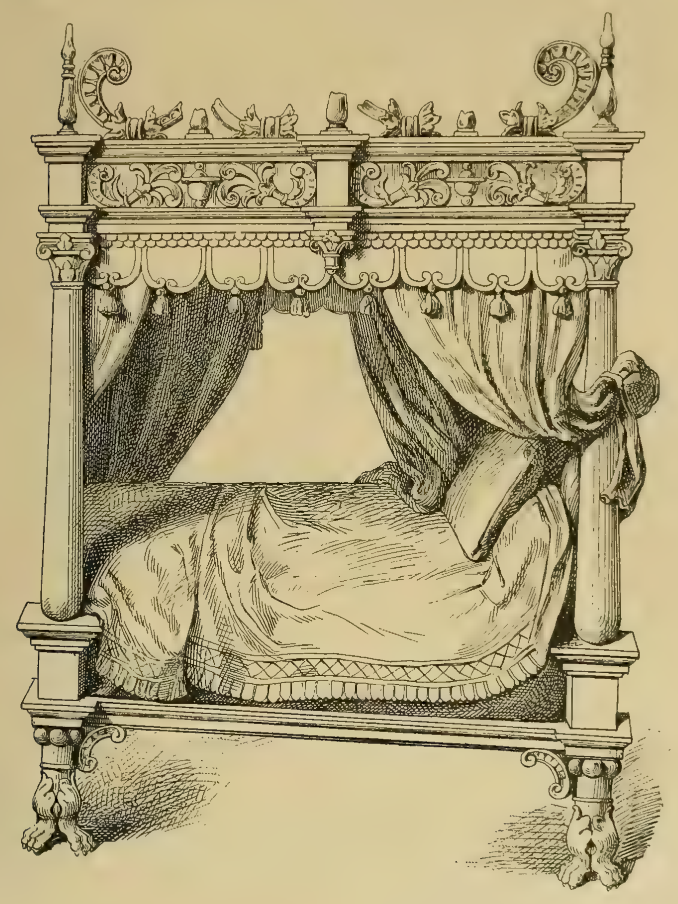
Le lit de la Renaissance n'a point d'alcôve; il est isolé, indépendant; le châssis à colonnes et à ciel porte lui-même sa garniture. Les châlits de *parement* sont peints et rehaussés d'or, les colonnes dorées ou enveloppées d'étoffe; les garnitures sont faites de soie, de velours, de tapisserie ou de cuir doré : — « Ung chaslit, bastons et deux carreaux (oreillers), garnys de cuir doré; ung chaslit painct d'or et d'azur, garny d'écarlate rouge; une couche à gros pilliers dorez

1. Appartenant à M. le comte de Courtivron et gravé dans le *Magasin Pittoresque*, XV. Au palais de l'Industrie, le lit avait été mal remonté.

2. Inv. du château d'Angers, 1471-72.

3. Voir ce que nous avons dit précédemment à l'article de l'*Armoire*.

(*Inv. de Gaillon*); — huict bastons de lict servans à deux lictz de can (camp), les quatre couvertz de satin broché, et les autres quatre couvertz de drap d'or, satin cramoisi et satin blanc; deux pommes



FRANÇOIS Ier. — LIT D'APRÈS UN BAS-RELIEF DE L'ÉGLISE DE BROU.

d'argent, chascune une boucle dessus et troys soulleils dorez, pour servir à tendre pavillon de lictz (*Inv. de Charlotte d'Albret*, 1514) ; — pilliers de boys estans audict lict, painctz de rouge et dorez » (*Inv. Marguerite d'Autriche*, 1523).

Parmi les lits de cette période, le plus remarquable par son extrême rareté, la richesse de sa décoration et l'illustration de son origine, est sans contredit le lit d'Antoine duc de Lorraine, conservé au musée de Nancy. Ce remarquable monument vient du château de Vaudémont. Transporté à Nancy vers 1837, exposé en vente chez un marchand d'antiquités, amené à Paris et acheté par le Gouvernement pour le Garde-Meuble, le lit du duc Antoine, en vertu d'un prêt de l'État, est enfin rentré au palais ducal, en 1872. Le châssis mesure 2m,31 de long, sur 2m,19 de large. Les trois traverses rectangulaires se divisent chacune en trois panneaux allongés, qui sont ornés d'écus aux armes et aux chiffres d'Antoine et de Renée de Bourbon sa femme, et entourés d'une frise portant la devise IESPERE AVOIR; tous ces ornements sont sculptés dans le bois. Le chevet de forme carrée s'élève à 71 centimètres au-dessus du châssis; il offre une composition compliquée de couronnes entrelacées, de sphères et de banderolles également sculptées. Quatre colonnes sont placées aux angles; elles sont formées d'un fût cantonné dans toute sa longueur de quatre cordes avec des nœuds aux extrémités et au milieu. La corniche du dais et la garniture ont disparu. Le lit est doré, le fond du chevet peint en vermillon et damasquiné d'or. L'ensemble de ce beau meuble est d'une grande richesse et du meilleur goût. Le mariage d'Antoine de Lorraine et de Renée de Bourbon ayant eu lieu en 1515, la construction du lit doit remonter à cette année ou à l'année suivante [1].

Les lits ordinaires conservent la décoration gothique, « les bastons tortissez, le dossiel ouvré à panneaux de menuyserie et à crête (*Inv. de Pierre Jaquoti*, 1523) [2]; — un grant lict de boys de noyer, ouvré à cordelières, angelotz et lyons » (*Marché de Gatien Gillier*, 1516).

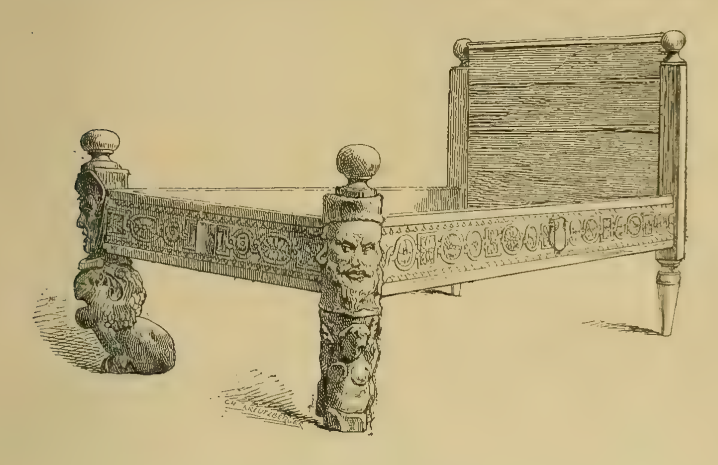
Deux estampes au trait, qui paraissent de la main de Du Cerceau [3], représentent, l'une, un lit d'une décoration somptueuse, vu de face, enfermé dans une sorte d'alcôve à dais soutenu par des pilastres à fuseaux et à bases prismatiques; l'autre, un lit plus simple vu latéralement, dont le châlit à médaillons, très élevé au-dessus du sol, porte des colonnes et des balustres finement travaillés; sur la frise de la galerie supérieure, on lit : MVLTA RENASCENTVR QVE (*sic*) NVNC CECIDERE, 1535.

1. Ces détails sont empruntés à la savante notice de M. Léon Germain, Caen, 1885. La photographie nous a été obligeamment communiquée par M. L. Wiener, conservateur du Musée.

2. Publié par M. Albert Babeau.

3. Collection Foule.

Henri II — Henri IV. — Vers la fin du règne de François Ier, on avait déjà commencé à remplacer les colonnes de lit par des cariatides : — « Une couchette de bois de noyer à six pieds de long, quatre pieds de large, à pilliers tournez à hommes saulvaiges (*Inv. Raoul de la Faye*, 1544) ; — une couche de boys de chesne à pilliers taillez à Hercules (*Inv. Charles Cornu*, 1545)[1]. La mode des cariatides fut très en faveur sous Henri II, sans cependant détrôner les anciennes colonnes et les balustres ; le lit du roi au palais des Tournelles, tel qu'il



HENRI II. — COUCHETTE.

(Collection de M. le Bon d'Yversen.)

figure dans la planche de Tortorel et Perissin, est surmonté d'un pavillon porté par quatre termes à gaine. Du Cerceau a dessiné plusieurs lits, la plupart à balustres, dont quelques-uns, d'une invention bizarre, ne paraissent pas avoir jamais été exécutés. Les jolies vignettes du Petit-Bernard, fournissent de nombreux exemples de lits à cariatides ; elles indiquent également les diverses façons de disposer les ciels, les pentes, et de relever les courtines.

Ces garnitures sont parfois si dispendieuses que le lit lui-même devient un accessoire ; le sculpteur et le menuisier arrivent en seconde ligne et se subordonnent aux convenances du brodeur. En 1559, Raoulland Vaillant, un des maitres-menuisiers les plus renommés de Paris, très employé aux travaux du Louvre, s'engage

1. Comm. par M. le Bon Pichon.

vis-à-vis du sieur de Vassé « à faire bien et deuement le grand chalit du lit, avec les armes dudit sieur, et ce de pareille grandeur et largeur que est le ciel faict par le brodeur d'iceluy sieur de Vassé, lequel ledit Vaillant a vu et a dit estre propre à iceluy chalict, estant de la grandeur d'iceluy; ensemble faire les graveures (sculptures) et moulures d'iceluy [1] ».

Marie-Stuart, dont tout le mobilier venait de France, avait emporté en Écosse une trentaine de lits magnifiques, les uns de velours vert, incarnadin, violet, cramoisi, écarlate, violet brun; les autres de drap d'or, de satin rouge, bleu, jaune et blanc, ornés de chiffres, de fleurs, de feuilles de houx, de broderies d'or, avec franges, crépines et cannetilles d'or et d'argent. Chacun avait son nom, le lit de la *Chasse du roi*, des *Travaux d'Hercule*, des *Phénix d'or*, le lit *Souvienne vous en*, etc. [2].

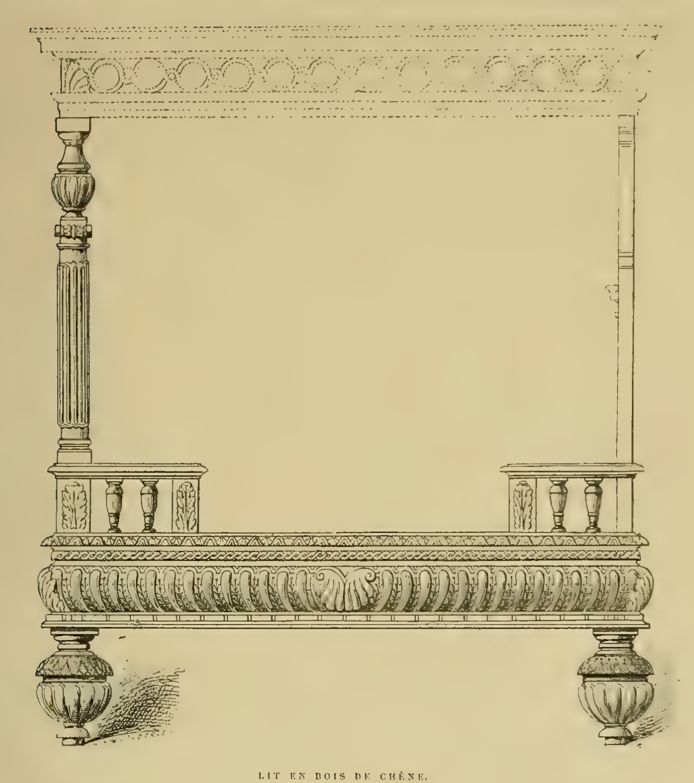
A Paris, chez Claude Gouffier, grand écuyer de France, un des lits de parement est en « velours blanc brodé d'argent aux devises du feu roy Henry »; un autre en « damas cramoisy à deux grandes espées de grand escuyer, les oreilletz de velours cramoisy garnys chascun d'un passement d'or »; le ciel de lit « à l'imperialle a cinq pommes de boys dorez, garnyes de leurs pleumaches ».

Comme on le pense bien, ces splendeurs ne sont pas l'affaire du petit bourgeois, ni même du gentilhomme de province, qui se contentent de serge, de toile ou de drap. Jehan de Caxoo, gentilhomme de Pau (1557), couche dans « ung lict garny de toille peincte ». Jehan de Charmolue, de Noyon, possède « un chalict faict en coffre, là ou il couche, plus la paillasse, matras couvert de futenne, deux linceulx (draps de lit) des plus délyés, le plumion (édredon), la couverture verde, le loudier (grosse couverture) à la turque qui est de thoille de cotton peincte, les rideaulx avec le pavillion, le tout orangé et accoustré en broderye, avec le traversier et oreiller garny ». Quant aux serviteurs de la maison, ils ne sont pas trop mal partagés : la vieille servante couche dans un « chalict avec le lit de plume, traversin, couverture tannée, couverture de tapisserye, les matras et une paire de linceulx moyens [3] ».

Sous Charles IX, la menuiserie parisienne renonce peu à peu aux cariatides monumentales, pour revenir aux colonnes qui masquent moins les garnitures, les rideaux et doubles rideaux ou cus-

1. Comm. par M. le Bon Pichon.
2. *Inventaire de Marie-Stuart*, Édimbourg, 1863.
3. Comte de Marsy, *Mobilier d'un gentilhomme Noyonnais*.

todes [1]. Ces colonnes sont tantôt unies ou cannelées, tantôt taillées en formes de balustres ou de fuseaux allongés et plus ou moins décorées de sculptures : — « Quatre pilliers de bois de lict d'ébène, garnys de huict boëstes d'argent avec leurs verges de fer ; quatre colonnes de



LIT EN BOIS DE CHÊNE.

(Musée de Quimper.)

gecz (jais) fermant à viz » (*Inv. Catherine de Médicis*); ces colonnes ou balustres devaient se composer de plusieurs pièces en enfilage, reliées ensemble par une tige ou verge de fer; — « une couche et une couchette, chascune à dossier et à pilliers tornez à vase par le bas, et

1. « Tirez-moy ma custode que j'essaye à reposer », dit Charles IX mourant à son premier médecin (P. de l'Estoile).

les costez goderonnez » (*Marché de Jacques Remard, M^re menuisier de Paris*, 1566)[1]. Chez maître Ponce Jacqueau (sic), sculpteur et architecte du roi, la couche et la couchette sont « de boys de noyer à bas dossier, à pillier tornez, cannelez et par bas à piramye (pyramide) renversée » (*Inv. de Ponce Jacqueau*, 1570)[2].

On rencontre encore dans le commerce un assez grand nombre de ces quenouilles de noyer, sans sculpture pour la plupart, mais fort délicatement tournées. Le lit du musée de Cluny, qu'on a longtemps attribué au règne de François Ier, bien qu'il date de Charles IX, offre un modèle très riche de quenouilles formées de bagues, de gaines, de vases et de balustres superposés. Un modèle aussi élégant, mais d'un profil différent, existe à la Diana de Montbrison qui conserve quatre quenouilles et la traverse antérieure du lit d'Urfé provenant du château de la Bâtie[3]. Une couchette dont les quenouilles ont été tronquées fait partie de la collection de M. Chabrières-Arlès; elle porte la date de 1583, les armes des Béranger de Sassenage et vient du château de Treminis, près de Grenoble[4]. Une autre couchette, ayant appartenu au sieur d'Yversen, qui fut ambassadeur de Henri II, se trouve encore à Gaillac, chez M. le baron d'Yversen.

On remarquera dans tous ces lits, comme dans ceux de Du Cerceau et de Henri II au palais des Tournelles, la grande élévation de la couche au-dessus du sol. C'était une mesure d'hygiène, de propreté et de sécurité tout à la fois ; le lit devait être « haut terrassé », suivant le mot de Noël du Fail, et, pour l'enjamber, on se servait d'un marchepied volant qu'on glissait sous la couche pendant le jour. Parfois le marchepied lui-même formait un coffre. L'ancien lit du château d'Usson, qui passe pour avoir servi à Marguerite de Valois, repose sur des boules de 62 centimètres de haut et les amateurs d'historiettes n'ont pas manqué de rapporter à cette occasion l'aventure du jeune galant que la reine faisait, dit-on[5], cacher sous son lit pendant les inspections de Canillac, le gouverneur du château.

Le Musée de Quimper conserve un lit de chêne à colonnes unies surmontées d'un vase, qui offre cette particularité que les traverses à godrons sont surmontées d'une petite balustrade ou galerie à jour,

1. Comm. par M. le baron Pichon.
2. *Id.*
3. Nous devons la photographie de ce lit à M. Beluche, photographe à Montbrison.
4. Ce lit a subi quelques restaurations. Les vases qui surmontent les colonnes sont modernes.
5. *Divorce satyrique.*

interrompue de chaque côté pour permettre de monter aisément dans le lit [1].

Signalons, à titre de singularité, un des lits du château de Nérac « peint en noir poli, les colonnes faictes en bastons rompus, le dossier de mesme et les lozanges ou carreaux remplis de petit enfans faicts en cuivre esmaillé » (*Inv. du château de Nérac*, 1569). Cette disposition bizarre n'est pas sans analogie avec certains lits du XVIIe siècle qui nous viennent du Portugal.

Avec Henri III, le luxe des lits continue de plus belle. Voici le lit de Jacques Malingre, avocat au Parlement de Paris en 1579 : « La couche à pilliers tournez, enrichie de taille (sculpture) bronzée; les colonnes cannelées de boys de Brésil, les pans enrichiz de marqueterie de fleurs avec deux pièces de jaspe et une roze d'ébeine et d'ivoyre au millieu à chacun des deux pans » (*Marché de Symon Hardouyn*, 1579) [2].

En même temps, les garnitures deviennent encore plus importantes; on veut des ciels et doubles ciels, des pentes et doubles pentes, des rideaux et des bonnes grâces avec « deux oreillers de satin en broderie afin de soustenir les bras sans peine [3] ». C'est une lutte entre le tapissier et le huchier, lutte dans laquelle le tapissier gagne chaque jour du terrain et finit par détrôner son concurrent. Bientôt le lit ne sera plus qu'un bâtis invisible dont les colonnes seront dissimulées au moyen de *chaussettes* ou de *fourreaux* et les traverses disparaitront sous une enveloppe de velours ou de soie : — « Ung lict de réseuil (guipure) d'or, d'argent et de soye, quatre fourreaux pareils pour les colonnes; ung lict de damas blanc garny de franges d'or, les bonnes grâces et le soubassement de velours incarnat et jaune, quatre chosettes pour les pilliers; les artebois dudict lict couvertz de damas blanc. » (*Inv. Catherine de Médicis*, 1589.)

Chez le bourgeois parisien et dans la province, la colonne et le balustre apparents persistent encore. On remplace les garnitures ruineuses par des broderies sur fond de serge ou de drap, que les femmes font elles-mêmes sans l'intervention du brodeur ou du tapissier. Il n'est pas rare de trouver chez les marchands des fragments de pentes ou de rideaux anciens brodés à la main, par petits carreaux

1. Gravé dans l'*Art architectural en France* de M. Eug. Rouyer. Nous saisissons cette occasion de remercier le savant architecte et l'habile dessinateur des indications qu'il a bien voulu nous fournir.

2. Communiqué par M. le baron Pichon.

3. *Isle des Hermaphrodites*.

d'un goût parfait, qui portent souvent des devises ou des monogrammes.

A partir de Henri IV, le lit de bois sculpté a vécu. En 1602, Jacques Lallemand de Nancy est chargé de faire pour le palais ducal « un *lict de repos* de noyer, façon d'Italie, à quatre colonnes et deux layettes qui se tirent l'une par devant et l'autre par le pied, fermé tout à l'entour de panneaux [1] ». Mais le lit véritable n'est plus l'œuvre du menuisier ni du sculpteur; c'est le triomphe du tapissier, un monument d'étoffe, de broderie et de passementerie, dont le lit du maréchal d'Effiat, au Musée de Cluny, peut à peine donner une idée.

*
* *

Ici se termine la série des études que nous avons entreprise dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

En commençant ce travail, nous n'avons pas eu la pensée d'écrire l'histoire du meuble français de la Renaissance; un programme de cette envergure dépassait le cadre d'une revue. La place nous était mesurée, comme il convient; il fallait se borner à quelques tableaux détachés, pouvant se prêter aux coupures d'une publication périodique. Et puis, le lecteur a bien voulu nous accompagner jusqu'ici; serait-il d'humeur à nous suivre plus loin? Sa longanimité a des bornes, et la politesse, — d'accord avec la prudence, — commande de ne pas les atteindre, mais de rester quelque peu en deçà.

Nous avons choisi le *coffre*, le *dressoir*, l'*armoire*, la *table* et le *lit* comme étant les modèles types, les mieux caractérisés, ceux qui donnent l'idée la plus complète à la fois de la vie privée et de l'art contemporains.

Le but de ces études a été d'abord d'appeler l'attention sur un art peu connu, de faire la part légitime de la France, et de revendiquer pour nos artistes l'honneur de ces créations pleines de grâce et de bon sens, trop souvent attribuées à nos voisins.

Mais le meuble n'est pas seulement un objet d'art et d'élégance, appelé à décorer la salle; c'est avant tout un objet utile, qui a sa destination pratique dans la vie de tous les jours. Nous avons voulu le faire connaître à ce second point de vue qui se confond, ou plutôt qui se confondait jadis complètement avec le premier. Expliquer

1. Comptes du palais ducal.

l'usage du meuble, son rôle dans l'intimité, sa raison d'être, est le corollaire indispensable d'un examen technique, industriel, esthétique.

Cette double étude, nous l'avons commencée ici et ailleurs [1]; nous nous proposons de la continuer dans un volume, où nous pourrons lui donner les développements nécessaires. Aux articles déjà parus dans ce recueil, nous joindrons des notices complémentaires et des illustrations inédites, un travail sur l'histoire et le caractère comparé de chacune de nos grandes écoles françaises, des recherches nouvelles sur la corporation des huchiers, etc.

Avant la Renaissance, le meuble n'a pas de nationalité bien déterminée, les spécimens sont fort rares et la géographie impossible. Avec le XVIe siècle, les modèles deviennent de jour en jour plus abondants, chaque école prend un caractère individuel et se fait une place. L'histoire du meuble en France ne commence véritablement qu'au XVIe siècle et, de ce jour, nos maîtres affirment leur éclatante supériorité.

Nous n'avons pas la prétention d'écrire cette histoire. Le Dictionnaire de Viollet-le-Duc s'arrête précisément au début de la Renaissance; nous voulons essayer sous une autre forme d'en reprendre la suite et de le prolonger d'un siècle. Notre seule ambition est de recueillir des matériaux pour l'historien de l'avenir qui écrira un jour le livre d'or de l'industrie française.

EDMOND BONNAFFÉ.

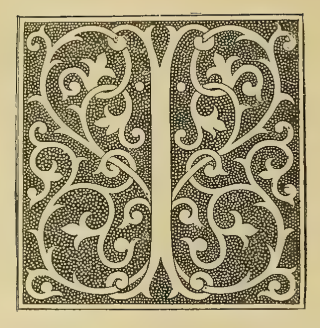
1. Voir l'*Histoire du mobilier*, Gazette XV, 2e pér. 1877; l'*Art du bois*, Art, 21 décembre 1879; *Bois sculptés de la collection Spitzer*, Gazette XXV, 1882. — M. de Champeaux vient de résumer dans un travail clair et précis (le *Meuble*, 1885) l'histoire générale du meuble depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.



L'ART DANS LES FLANDRES

AVANT LE XVe SIÈCLE.

(PREMIER ARTICLE.)



L y a vingt-cinq ans, en 1861, que nous avons commencé notre ouvrage, nous disait M. le chanoine Dehaisnes. Lorsque, trois ans plus tard, nous en faisions connaître le plan et le but à M. le marquis de Laborde, directeur des Archives de l'Empire et auteur des *Ducs de Bourgogne*, il nous disait avec un sourire bienveillant, mais un peu sceptique : « — Il faudra bien du « temps pour trouver, compulser, transcrire et imprimer cet immense « ensemble de documents, bien du temps et bien des dépenses. Votre « ouvrage paraîtra-t-il jamais ? »

Par cette réponse d'un savant qui faisait peut-être un retour sur lui-même, car il avait pour habitude de débuter dans ses livres par la fin sans avoir le plus souvent le loisir d'en écrire le commencement, M. le chanoine Charles Dehaisnes nous permet d'apprécier le temps, les démarches, les recherches et les travaux nécessités par la publication des trois importants volumes dont nous transcrivons les titres en note [1]. Car ce n'était pas une petite affaire de compulser les archives des maisons princières, des villes, des abbayes, des églises et des

1. *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le* xve *siècle,* 2 vol. in-4°.

Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xve *siècle,* 1 vol. in-4°, par M. le chanoine Dehaisnes. Quarré éditeur, Lille, 1886.



PORTRAIT DE JEAN DUC DE BERRY

établissements hospitaliers qui sont compris dans ce qui était jadis la Flandre, l'Artois et le Hainaut.

Le nomenclature en est des plus respectables et celle des pièces qui y sont contenues aurait eu de quoi effrayer le chercheur le plus résolu, s'il l'eût connue avant de se lancer dans son entreprise. M. le chanoine Charles Dehaisnes doit en éprouver le vertige aujourd'hui, comme le fait celui qui, après avoir gravi sans trop s'en préoccuper, les spirales de l'escalier d'une haute tour, arrivant sur sa plate-forme, regarde en bas, et s'aperçoit soudain du vide qui se creuse sous ses yeux. Ainsi, au cours de l'énumération des pièces examinées dans chaque dépôt, de France ou de Belgique, nous en trouvons tout d'abord 13,000 pour la seule Chambre des comptes de Lille. Et ce n'est qu'une unité dans l'énumération ! Il est vrai que là M. l'abbé Dehaisnes était chez lui, les archives du Nord étant alors confiées à sa garde. Mais les autres !

Il ne prétend pas, d'ailleurs, que tout est inédit dans ce qu'il publie, et le marquis de Laborde, dans ses *Ducs de Bourgogne*, M. Jules Houdoy, dans la *Halle échevinale de Lille*, dans la *Céramique Lilloise*, dans la *Tapisserie de Haute-Lisse*, dans la *Tapisserie de la conquête de Tunis* : livres dont la *Gazette des Beaux-Arts* s'est jadis occupée ; Douet d'Arcq dans les *Comptes de l'argenterie*, MM. J.-J. Guiffrey et Pinchart dans l'*Histoire de la tapisserie*, M. Léopold Delisle, enfin, dans les *Mandements et actes divers de Charles V*, et ailleurs, ont publié en France des pièces que l'on retrouve dans les *Documents et extraits divers*.

Il en a été de même pour la Belgique où des pièces se trouvent disséminées dans des livres ou dans des revues inconnus chez nous, et inaccessibles même pour nous lorsqu'elles sont écrites en langue flamande. Celles-là, M. l'abbé Dehaisnes les a traduites, pour les intercaler avec les autres dans son recueil. Nous nous trouvons posséder ainsi, grâce à lui, une masse de documents, la plupart inédits, et qui, lorsqu'ils ne le sont pas, se trouvent égarés dans un grand nombre de livres français et étrangers. Nous n'avons pas besoin d'insister : à ceux qui aiment la besogne toute faite, une mine est ouverte et pour ainsi dire exploitée. Ils n'auront qu'à mettre en œuvre les matériaux que pour eux on a rangés en bel ordre et même soigneusement étiquetés, car ceux-ci sont classés suivant la succession des dates; chaque pièce portant, en outre, un titre sommaire qui figure encore abrégé en tête de la page où il est imprimé. Mais ce n'est pas tout. Après un trop court glossaire de certains mots qui ne se trouvent ni dans Du Cange, ni dans Roquefort, ni dans Laborde

et M. Victor Gay, et ils n'y sont pas tous, M. l'abbé Dehaisnes a dressé deux tables, dignes et même indispensables compléments de cette énorme réunion de documents. Une « table des matières » qui indique les pays, les hommes, les monuments et les choses; une « table des noms des artistes et des fournisseurs d'objets d'art » dont le titre dispense de toute explication. Notons que ces deux tables se trouvent dressées deux fois, et différentes chaque fois : d'abord à la suite des deux volumes de « Documents », puis à la fin du volume d' « Histoire ».

Avec leur aide, le travailleur pourra aisément trouver parmi la masse des documents mis sous sa main ceux qui l'intéressent : inventaires, testaments, ordonnances, paiements concernant la peinture, la sculpture, l'orfèvrerie, la tapisserie, la vitrerie, etc., en même temps que les villes où ces choses ont été faites et les personnes qui les ont exécutées ou pour qui elles l'ont été.

Il y a de tout, on le voit, dans ces deux volumes de *Documents et extraits divers*, qui comprennent des pièces allant de l'année 636, où il est question de saint Éloi orfèvre, jusqu'à l'année 1405, date du riche inventaire de Marguerite de Flandre. Aussi quiconque voudra s'occuper de l'Histoire de l'Art dans le nord de la France devra-t-il y recourir. L'auteur ne s'est pas fait faute de le faire le premier. Mais a côté du livre qu'il a écrit sur « l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut », les trois provinces qui sont le champ de ses recherches, que d'autres livres on pourrait faire avec tout ce qu'il a dû laisser de côté!

Il y aurait de larges contributions à apporter aux glossaires de la langue des arts au moyen âge : architecture, ameublement, orfèvrerie, armes et costume. L'auteur l'a fait dans une certaine mesure : mais que de termes nous avons notés en lisant, la plume en main, ses deux volumes de documents, termes latins et français habillés à la flamande, qui pour nous sont encore inexpliqués! Nous en avons cherché quelques-uns, au hasard, dans le *Glossaire* de Du Cange, et quelle n'a pas été notre surprise de trouver que plusieurs de ceux-là même avaient été trouvés, dès le XVIIe siècle, précisément dans les textes que M. l'abbé Dehaisnes vient de publier pour la première fois. On reste confondu devant l'immensité des recherches et des lectures de ce simple trésorier de France. Mais aussi on regrette qu'en un temps où toutes les archives étaient encore conservées, il n'ait pas songé à faire la besogne où tant de nous s'appliquent aujourd'hui à l'aide d'instruments imparfaits.

L'histoire des mœurs trouverait aussi à glaner, moins parmi les comptes de dépenses que parmi les testaments de prêtres, de bourgeois et de bourgeoises dont M. l'abbé Deshaines nous a donné de nombreux extraits. Nous y voyons que la bourgeoisie du Nord, comme les gens de la noblesse, possédait une vaisselle qu'elle divisait entre ses héritiers; vaisselle dont le fond était toujours un assortiment de hanaps soit d'argent, soit de madre, c'est-à-dire de bois avec ou sans pied, garnis d'argent, que l'on distribuait même à ses exécuteurs testamentaires. La pièce que l'on rencontre le plus souvent avec les hanaps, est le drageoir accompagné de sa cuillère qui s'appelle louche dans la plupart des documents. La salière est rare à rencontrer; encore plus rares les fourchettes : nous n'en trouvons que deux en 1350. Des écuelles, des lampes d'argent d'un poids léger, vers la fin du XIVe siècle, des couteaux, des ceintures de soie ou de laine garnies d'or ou d'argent, et munies parfois de ce qu'on y suspendait : couteau, porte-clefs et aumonière; des coussins pour garnir les meubles et les « banquiers » que l'on accrochait à leur dossier, se retrouvent dans tous les testaments. Malheureusement pour ceux qui voudraient connaître par le menu le mobilier de la bourgeoisie du XIVe siècle, M. l'abbé Dehaisnes a borné le plus souvent ses extraits à ce qui était l'objet de ses recherches, c'est-à-dire à ce qui pouvait présenter un caractère d'art.

Parfois on lègue ses habits. Ainsi fait, en 1269, une comtesse de Flandre pour ses robes neuves et vieilles; mais un chanoine de Douai, en 1309, lègue les pièces d'armure qu'il avait rapportées d'Italie; tandis qu'un chapelain perpétuel de la cathédrale de Cambrai laissait à ses héritiers, en 1373, tout un assortiment de coiffures de fer : chapeau, heaume, huvette, avec gorgerins, cottes de fer, etc. Des coiffures de fer, des gorgerins et un auqueton, fût-il de Rome, étonnent plus chez des chanoines que chez des bourgeois, qu'on ne peut appeler paisibles dans ce XIVe siècle si troublé et au milieu des remuantes cités du Nord. Aussi n'en existe-t-il guère qui n'ait aussi des armes à transmettre à ses héritiers. Une veuve de bourgeois, en 1365, lègue à son beau-frère celles de son mari; un boulanger de Douai, en 1390, à son filleul une armure complète. C'était plus que cela que possédait, en 1367, un marchand cirier de Douai, qui vendait aussi des épices; d'après son inventaire qui nous montre qu'il était en outre amplement pourvu de vaisselle d'argent et de joyaux, d'habits et de linge, de batterie de cuisine et de meubles, qui n'étaient pas tous des coffres. En outre d'un cheval il avait de bons écus monnayés

et de bonnes créances. Cet épicier était un personnage important.

Enfin un imagier, qui n'était autre d'ailleurs que le sculpteur en titre de Philippe de Bourgogne, Jean de Manreville, qui exécuta la tombe de Charles V dans la cathédrale de Rouen et qui commença les travaux de la Chartreuse de Dijon, pendant lesquels il mourut, en 1389, possédait aussi une armure. Nous le savons parce que son seigneur et maître l'acquit afin de la donner à son canonnier en titre, qui était avant tout un fondeur.

Puisque nous parlons d'armes, citons immédiatement l'inventaire de Raoul de Nesles, connétable de France, fait en 1302. Ses armes offensives et défensives et les harnais de ses chevaux y sont décrits avec quelques détails qui permettent de se rendre compte de ce qu'était l'adoublement d'un chevalier à cette époque de transition entre le vêtement de mailles et le vêtement de plates. Nous y voyons que le cuir intervint d'abord pour certaines pièces que, sur les effigies tumulaires, l'on croirait de fer tout d'abord, et qui plus tard en furent faites.

Il en est de même dans le très important inventaire du comte de Flandre, en 1322, où toutes les pièces de ses adoublements, de lui et de ses montures, sont détaillées avec soin ainsi que la mention de leur lieu d'origine, France ou Italie.

En 1342 la transformation est accomplie, ainsi que le montre un compte d'armures fournies à l'hôtel d'Artois pour différents personnages.

A côté des armures de guerre, d'autres comptes nous indiquent quel luxe le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, déployait dans celles d'apparat. En 1374, un orfèvre lui fabrique en argent un bassinet avec son camail et la garniture de l'épée; un autre lui livre la courroie de vermeil de son heaume et une ceinture d'armes : cette ceinture d'orfèvrerie, épaisse et riche, que nous montrent les monuments de la fin du XIVe siècle.

Enfin un compte de 1301, relatif aux peintures exécutées sur les armes, les harnais, les écus et les étendards d'un tournoi est un témoignage du faste déployé dans ces fêtes.

ALFRED DARCEL.

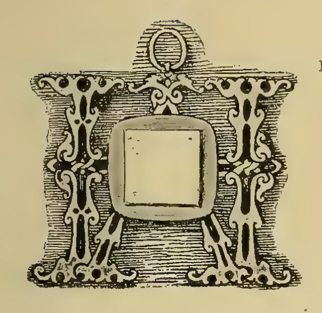
(La fin prochainement.)



LES

DESSINS D'ORNEMENTS DE HANS HOLBEIN

LE JEUNE[1].



NS Holbein le jeune vient de fournir la matière d'un très bel ouvrage qui arrive fort à propos ; à l'heure où tant de bonnes volontés se confédèrent pour élever le niveau des industries d'art en leur offrant les plus purs modèles, il était bon de réunir en un glorieux faisceau les dessins d'ornements d'un des plus illustres aïeux de l'art décoratif. Ce recueil apprendra à ceux qui l'ignorent qu'un maître de la peinture peut, sans déroger, dessiner pour le ciseleur ou le verrier, pour le facteur d'orgues ou le maçon. Holbein a été à la fois le plus fier portraitiste et l'ornemaniste le plus délicat de son temps. C'est un exemple à imiter et il est à souhaiter que, suivant de si nobles traces, les maîtres du pinceau ne dédaignent plus de collaborer avec les divers corps de métier.

MM. Boussod et Valadon, qui multiplient avec une si louable activité leurs belles publications, ajoutent à leur collection les *Dessins d'ornements de Hans Holbein*, magnifique ensemble de fac-similés en photogravure, précédé d'une excellente notice biographique par M. Édouard His, le savant directeur du Musée de Bâle, l'homme

1. *Dessins d'ornements de Hans Holbein*, fac-similés en photogravure; texte par M. Édouard His, Paris, Boussod, Valadon et Cie, 1886, gr. in-folio. Sur papier de Hollande, imprimé à 250 exemplaires numérotés.

aujourd'hui le mieux informé sur les moindres faits et gestes du grand maître. Aussi ne doit-on pas s'étonner si M. His, dépassant hardiment l'étude de Holbein, envisagé comme ornemaniste, a saisi cette occasion de refaire la biographie du maître et de redresser bien des erreurs échappées à ses devanciers et propagées de par le monde.

La partie la plus nouvelle de cette préface, si substantielle en sa brièveté, concerne les premiers travaux du plus précoce des maîtres. Par de rigoureux rapprochements de dates, par d'ingénieuses déductions et surtout par des comparaisons lumineuses, M. His arrive à faire la part des œuvres d'une authenticité douteuse et de celles dont la paternité est indiscutable. On comprendra la délicatesse d'une pareille tâche, si l'on songe qu'il est de mode de donner à Holbein à peu près tous les portraits du XVIe siècle qui se trouvent en Angleterre : « A une exposition nationale de portraits, organisée à Londres en 1866, soixante-trois morceaux figuraient attribués à Holbein, parmi lesquels neuf seulement étaient authentiques. La proportion est la même pour la galerie royale de Hampton-Court, où la critique sérieuse a réduit à deux les vingt-sept originaux prétendus du maître. »

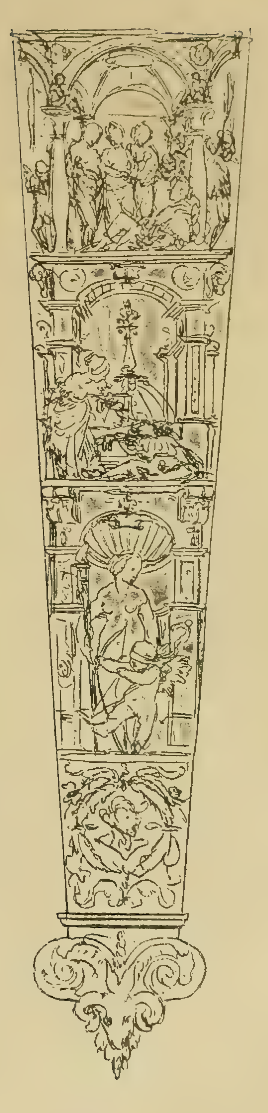
M. His ne montre pas moins de sagacité à propos de la célèbre Madone de la famille Meyer qui a suscité, en 1871, le fameux duel entre Darmstadt et Dresde, prétendant l'une et l'autre à la possession de l'unique original. Il explique fort bien comment le tableau de Darmstadt, maltraité par des restaurateurs barbares qui s'étaient fait un devoir d'italianiser la beauté un peu germanique de la Vierge, a dû pendant longtemps céder le pas à la belle copie de Dresde, exécutée avant cette maladroite restauration et remarquable par une proportion plus harmonieuse entre l'architecture et le groupe des personnages.

M. His fournit encore des présomptions, sinon des preuves, en faveur d'un voyage d'Holbein en Lombardie, dans les années 1517-18. Le point de départ de sa séduisante argumentation est le portrait de Boniface Amerbach (1519) : « Le progrès, par comparaison avec les portraits de 1516, est tel que l'on s'étonnerait avec raison que Holbein, occupé de travaux vulgaires dans la petite ville de Lucerne [1],

1. Il était employé à décorer de peintures la façade et l'intérieur de la maison de l'avoyer Hertenstein, maison malheureusement détruite en 1824 pour faire place à une nouvelle construction. A peine laissa-t-on, au moment de la démolition, le temps nécessaire pour copier ces précieuses peintures.



MODÈLE DE GAINE DE POIGNARD.



MODÈLE DE GAINE DE POIGNARD.

(Dessins de Hans Holbein le jeune, au Musée de Bâle.)

soit arrivé à une si grande perfection, si l'on ne voulait pas admettre qu'il ait profité de la proximité de la Lombardie pour y faire une excursion plus ou moins longue et y étudier les œuvres de Léonard de Vinci et de son école. L'influence de ces maîtres se reconnaît non seulement dans ses portraits, mais plus encore dans ses tableaux historiques et religieux. On constate même, dans quelques-uns, certains détails d'architecture dont il ne peut avoir vu les modèles qu'en Lombardie. »

Avant d'accompagner le maître en Angleterre, l'auteur de la notice examine avec quelque attention ces séries de dessins pour la gravure sur bois qui, comme il le dit avec raison, « firent peut-être plus pour la popularité du nom de Holbein que ses tableaux d'église et ses portraits » et dont les plus belles furent taillées par un graveur incomparable, Hans Lützelbürger, malheureusement enlevé en 1526 par une mort prématurée. C'est pour lui que Holbein composa les quatre-vingt-onze illustrations de l'Ancien Testament, les Simulacres de la Mort, l'Alphabet de la Mort et quelques dessins dont les gravures sont devenues extrêmement rares, entre autres, deux estampes inspirées de l'esprit de la Réforme, représentant l'une le trafic des indulgences, l'autre le Christ, considéré comme la vraie lumière (*Christus vera lux*).

Les troubles provoqués par les luttes religieuses dans la cité de Bâle déterminent Holbein à quitter la Suisse et à se rendre en Angleterre, sur le conseil et avec les chaudes recommandations d'Érasme. En envoyant à son cher Thomas Morus deux de ses portraits, l'auteur de l'*Éloge de la folie* réclame pour son peintre la puissante protection du chancelier. Morus répondit à cet appel, reçut Holbein de la façon la plus hospitalière et se fit peindre par lui ainsi que toute sa famille. Alors commence, avec la rapide vogue du maître, cette brillante suite de portraits exécutés en Angleterre, à peine interrompue par de courtes excursions à Bâle. C'est sans doute vers 1536 qu'Holbein est nommé officiellement peintre du roi dont les nombreux mariages fournirent à son activité une large carrière. Épouses et fiancées, Anne de Clèves, Jane Seymour, Christine de Danemark, sont peintes à l'envi par le maître bâlois.

Malgré les sollicitations de ses compatriotes, malgré un contrat passé entre le bourgmestre et le conseil de la ville et le cher citoyen Hans Holbein, auquel ils accordent une rente perpétuelle de cinquante florins « en considération de sa célébrité comme peintre et de son expérience en matière d'architecture et autres », les libéralités



d'Henri VIII retiennent le maître en Angleterre. Sans parler des travaux antérieurs pour la compagnie allemande du Steelyard, qui le chargea de décorer son Guildhall de peintures allégoriques, « le nombre des portraits qu'il fit à cette époque doit avoir été très considérable. Il avait l'habitude de commencer par fixer les traits de ses modèles au crayon sur papier. Il y notait les couleurs des yeux, des cheveux, des vêtements; c'est d'après ces esquisses et ces données qu'il peignait ses portraits, sauf probablement à les achever en face du modèle. La bibliothèque royale de Windsor contient quatre-vingt-cinq de ces esquisses, et beaucoup se trouvent éparses dans les collections et dans les musées du continent ». Ces travaux se poursuivirent jusqu'à la mort du maître, enlevé par la peste en 1543.

Le peintre et l'illustrateur sont bien connus, l'ornemaniste l'est moins. C'est celui-ci que les éditeurs du nouveau livre nous font pleinement apprécier dans une suite de planches exécutées avec une telle perfection qu'elles tiennent presque lieu des dessins originaux. Le talent incomparablement souple de Holbein s'y présente sous les faces les plus diverses; tout ce qui peut se prêter aux ingénieuses fantaisies de l'art décoratif est heureusement abordé. Le magnifique album de MM. Boussod et Valadon nous offre tour à tour des esquisses pour peintures sur verre; des projets de décoration d'autels; les belles compositions destinées aux volets de l'orgue de la cathédrale de Bâle; différentes scènes de la Passion du Christ encadrées de motifs d'architecture conçus dans le style exubérant que Holbein adoptait de préférence pour les vitraux; nombre d'écussons, d'armoiries (entre autres, de Petrus Fabrinus d'Augsbourg, recteur de l'Université de Bâle en 1523), de marques d'imprimeurs (celle surtout du célèbre Froben), de monogrammes; un calendrier portatif en forme de cylindre indiquant les signes du zodiaque, les mois et les jours; des modèles de reliures, d'écrins, de gaines, de poignards ou de coutelas; des croquis de joyaux de toute espèce, pendeloques, croix en or, médaillons, anneaux, bracelets, chaînettes et de morceaux d'orfèvrerie, de surtouts de tables, de hanaps, de coupes, parmi lesquelles l'admirable pièce exécutée pour Jane Seymour, ainsi décrite dans un document royal de 1625, autorisant le duc de Buckingham et d'autres lords à se faire délivrer certains joyaux de la couronne : « *Item a faire standing Cupp of Goulde, garnished about the Cover with eleaven Dyamonds, and two poynted Dyamonds about the Cupp, seaventeen Table Dyamonds and one Pearle Pendent uppon the Cupp, with theis Words* bound to obey and serve, *and H and I knitt together; in the Topp of the Cover the Queens*

Armes, and Queen Janes Armes boulden by twoe Boyes under a Crowne Imperiall, weighing Threescore and five ounces and a half[1]. » Enfin des projets d'œuvres plus importantes : la décoration des façades de la maison *Zum Tanz* (à la danse) à Bâle, et d'une maison à pignon (Au Louvre); le dessin de la cheminée monumentale destinée au palais royal de Bridewell, dans le style épuré de la Renaissance, avec le chiffre de Henri VIII, dont Horace Walpole, dans ses *Anecdotes of painting in England*, parle ainsi : « J'ai un grand dessin de Holbein pour une magnifique cheminée; je n'en connais pas de pareil »; acquis par le Musée Britannique pour trente-deux guinées à la vente Richardson (1842); et le projet pour le couronnement de l'Arc de Triomphe élevé par les marchands allemands du Steelyard à l'occasion du mariage d'Anne de Boleyn avec Henri VIII et de son entrée solennelle à Londres le 31 mai 1533: sorte de Parnasse avec Apollon et les Muses et une fontaine à deux vasques d'où jaillissaient, suivant les chroniqueurs d'alors, des flots de vin du Rhin.

Cette longue quoique incomplète énumération montre assez l'incroyable souplesse et la variété inépuisable du génie décoratif de Holbein. Déjà, du reste, dans ses tableaux, l'amour de l'accessoire ornemental se manifestait par le soin particulier qu'il donne aux motifs d'architecture, aux détails du mobilier, aux particularités intéressantes du costume. Développé à Bâle par les commandes de Froben et de ses confrères, en Angleterre par les goûts de magnificence luxueuse de Henri VIII et de sa cour, cet instinct d'ornemaniste se traduit en fantaisies de toute espèce, toujours appropriées à la matière de l'œuvre projetée, toujours marquées du sceau de la plus délicate et de la plus exquise imagination. Cet augsbourgeois émigré de Bâle en Angleterre semble souvent un lombard ou un florentin du meilleur temps. Seul de tous les Allemands il a bu aux sources vives de la Renaissance.

Nous donnons ici divers échantillons de cet art fin et grandiose qui descend des splendeurs de la plus riche architecture aux moindres caprices de l'orfèvrerie, d'un ensemble monumental à une breloque de bijoutier : l'esquisse lavée au bistre pour le volet gauche de l'orgue

1. « Item, une belle coupe d'or sur pied garnie autour du couvercle de onze diamants, et de deux diamants en pointe autour de la coupe, de dix-sept diamants en table et un pendant de perle sur la coupe, avec ces mots *bound to obey and serve* et H et I entrelacés; au sommet du couvercle, les armes de la reine et les armes de la reine Jane tenues par deux enfants sous une couronne impériale : pesant soixante-cinq onces et demie. »

de la cathédrale de Bâle (hors texte) ; d'un côté l'empereur Henri II, fondateur de la cathédrale, de l'autre sa femme Cunégonde; entre les deux personnages, on voit une partie de la cathédrale en une perspective libre qui augmente l'effet pittoresque. (Au Musée de Bâle, où sont conservés aussi les deux volets peints sur toile en camaïeu, mais fort endommagés.)

Le monogramme HA en forme de médaillon, le centre offrant une pierre fine (à l'encre de Chine, Musée Britannique).

Un nielle avec arabesques inscrites dans un carré (à l'encre de Chine, Musée de Bâle).

Une gaine de poignard ornée de feuillages sur fond noir avec la date 1529 sur un cartouche (à la plume, Musée de Bâle).

Une autre gaine de poignard, croquis au trait. Dans le compartiment supérieur, le jugement de Pâris; au-dessous, Thisbé se perçant le sein à la vue du cadavre de Pyrame; dans le troisième compartiment, Vénus debout devant une niche cintrée en coquille, avec l'Amour qui, les yeux bandés, tend son arc; dans le quatrième, un buste en médaillon; l'extrémité inférieure est formée par une tête de bélier (à l'encre de Chine, Musée de Bâle).

Deux croquis de frises au trait : enroulements de feuillages, de sirènes, avec têtes de dragons, mascarons, etc. (à l'encre de Chine, Musée de Bâle).

CHARLES EPHRUSSI.



REVUE MUSICALE



Comme nous nous occupons exclusivement ici des œuvres musicales qui intéressent l'art à un degré marqué ou se recommandent à l'attention du public par les réelles jouissances que leur audition procure à tous, amateurs éclairés ou autres, nous avons rarement à prendre la parole. La musique traverse une phase dangereuse de son évolution : il semble vraiment que la spirituelle boutade de Théophile Gautier soit sur le point de devenir l'expression d'une vérité courante; pour peu que cela continue, la musique sera le plus désagréable de tous les bruits. Des artistes de talent se jettent de gaieté de cœur dans la cacophonie; dévorés d'ambition pour leur art, ils rêvent de lui tout asservir. A quoi bon la peinture, la poésie et même le langage articulé, si les sons peuvent à la fois dépeindre, émouvoir et instruire? Il n'est pas jusqu'à la philosophie et l'histoire qui ne leur semblent avoir trouvé dans la musique un mode d'expression d'une éloquence achevée. De cette erreur funeste, deux hommes de génie ont presque fait une vérité; c'est là ce qui perd la plupart de nos jeunes compositeurs : ils ne jurent que par Berlioz et Wagner. L'engouement est tel qu'on ne veut même pas entendre ceux qui protestent contre cet exclusivisme au nom de l'indépendance de l'art et de la liberté de pensée et d'expression sans laquelle il ne peut se former de véritable artiste, l'histoire est là pour le dire.

M. Saint-Saëns est un des rares musiciens de notre époque qui n'aient pas voulu subir le joug commun; il recueille aujourd'hui le prix de sa courageuse résistance. La symphonie qu'il vient de faire entendre aux concerts du Conservatoire est à proprement parler une œuvre de maître et telle que personne, même Brahms, n'en a écrit depuis Mendelssohn et Schumann. — Je laisse de côté les œuvres symphoniques de Berlioz, imaginations prodigieuses d'un artiste exceptionnel, qui est et restera toujours en dehors des classiques. — Cette symphonie n'est pas absolument nouvelle, puisqu'on l'a entendue à Londres en 1885 et depuis, je crois, en Allemagne; mais c'était une nouveauté pour les habitués du Conservatoire, et certains n'ont pas été peu surpris, malgré leur estime pour l'œuvre connu de M. Saint-Saëns, de voir que nous possédions en France un maître de mérite transcendant ; les artistes le savent depuis longtemps. L'éminent compositeur de l'opéra *Henri VIII*, des pièces symphoniques, le *Rouet d'Omphale*,

la *Danse macabre*, de quantité de concertos, de mélodies et d'œuvres de musique de chambre, est en même temps un virtuose de premier ordre; cette qualité, loin de rehausser son mérite aux yeux du vulgaire, était plutôt défavorable à l'appréciation de sa juste valeur; nous sommes ainsi faits que nous ne comprenons pas qu'on puisse avoir un grand talent dans des genres différents. Les moins crédules doivent être maintenant convaincus du contraire, et d'ailleurs le cas de M. Saint-Saëns n'est pas exceptionnel, on en connaît de nombreux exemples sans remonter plus haut que Mozart et Beethoven.

La symphonie en *ut mineur* de M. Saint-Saëns (c'est la 3e de l'auteur) est divisée en deux parties; néanmoins, elle renferme en principe et en fait les quatre mouvements traditionnels et dans l'ordre accoutumé : le compositeur, est-il dit dans une analyse succincte de l'œuvre, que l'on a mise entre les mains de tous les assistants, « le compositeur a cherché par ce moyen à éviter, dans une certaine mesure, les interminables reprises et répétitions qui tendent à disparaître de la musique instrumentale ». Comme l'usage s'est introduit depuis quelque temps de ne pas faire certaines reprises, même dans les œuvres des plus grands maîtres, quand elles nuisent incontestablement à l'effet d'ensemble, je ne vois pas trop l'utilité de cette nouvelle disposition. Condensée en deux morceaux, une symphonie semble fatalement plus longue qu'en quatre, et puis on y perd le droit de bisser au moins l'un des morceaux, ce qui eût été une véritable satisfaction pour les admirateurs du bel adagio écrit par M. Saint-Saëns.

Nous ne suivrons pas la notice analytique dans ses développements; si elle est fort utile à l'auditeur, le lecteur de ces lignes ne trouverait aucun profit à savoir que tel motif ou tel développement, que nous ne pouvons lui faire entendre, est dans tel ton, passe dans tel autre, et affecte certaines dispositions rythmiques qui en modifient le caractère expressif; l'on sait que la même pensée musicale peut être une source de larmes ou de rires : le ton fait la chanson. Au surplus, nous étions tous d'accord au Conservatoire pour reconnaître que cette symphonie n'avait nul besoin du secours des commentaires écrits. D'un bout à l'autre, elle est d'une clarté parfaite; les motifs ont une carrure qui les impose tout d'abord à la mémoire; l'on n'a aucune peine à les suivre à travers les transformations magnifiques que l'art et la science du compositeur leur fait subir. L'adagio, nous l'avons dit, est une page d'inspiration superbe, hors de pair dans les œuvres contemporaines; il produit une très grande émotion; pour nous qui avons la faiblesse de tenir à ces choses, c'est la partie capitale de l'œuvre et, encore une fois, les plus grands maîtres l'eussent signé avec orgueil.

M. Saint-Saëns, qui professe d'ailleurs l'art sans épithète, se montre ici comme toujours le continuateur des classiques; il tient pour bon ce qui a été écrit de Bach à Beethoven, mais cette admiration rétrospective ne le conduit nullement à une imitation servile. La science instrumentale, l'harmonie même ont fait des progrès dans cette seconde moitié du siècle, il ne veut pas les ignorer. Pour exécuter sa symphonie, l'orchestre du Conservatoire a dû renforcer certains des pupitres et mettre à sa disposition des instruments qui d'ordinaire ne participent pas à l'exécution des

symphonies : le piano, l'orgue, le contrebasson, le tuba et les cymbales. Le public, habitué depuis Berlioz aux formes hétéroclites de certains de ces instruments et à leurs étranges sonorités n'avait pas à être surpris, et du reste, le parti extraordinaire que M. Saint-Saëns a su tirer de ses nouveaux collaborateurs, ne pouvait que leur rallier tous les suffrages; les voilà dès à présent admis dans cette grande maison du Conservatoire, que l'on accuse à tort d'être obstinément fermée aux idées nouvelles et même aux simples progrès de la technique instrumentale.

L'auteur de *Patrie* nous semble être également de l'école du bon sens; M. Paladilhe fait de son mieux, sans parti pris, sans engouement pour un système quelconque et en s'efforçant de mettre à profit toutes les découvertes dont s'enorgueillit l'art moderne. Son œuvre commande le respect comme toute œuvre de bonne volonté où se révèlent une conscience d'artiste et les ambitions les plus nobles. Il est manifeste que le beau drame de M. Sardou avait vivement frappé son imagination. De fait, on ne saurait inventer un sujet plus propice au développement traditionnel de l'opéra; Meyerbeer et Verdi l'eussent accueilli avec enthousiasme, et sans demander aucun changement notable, car l'action s'enchaîne et les personnages se groupent suivant la poétique qui leur était chère. L'amour, la jalousie, la haine y sont exprimés à tour de rôle par la voix des solistes auxquels viennent se mêler à propos les masses chorales des comparses dont l'intervention toujours justifiée par les événements amène de grandes explosions vocales, couronnement rationnel des différentes scènes de l'ouvrage.

Cette justice rendue à la puissante création de M. Sardou, je crois que les grands compositeurs dont je viens de citer les noms eussent prié l'auteur du drame de ne pas s'occuper du livret de *Patrie*. M. Sardou, très naturellement pénétré de la valeur de ses écrits, ne pouvait pas les immoler de ses propres mains; comment exiger de lui qu'il transformât en *monstres* d'opéra, — c'est le terme consacré, — les belles phrases françaises tombées de sa plume? Un autre devait se charger de cette pénible besogne. L'on a choisi pour la remplir M. Louis Gallet. J'estime au plus haut point le talent de M. Gallet, mais à mon sens, ce n'était pas l'écrivain qui convenait au labeur imposé; il est lui-même de trop bonne race comme littérateur et comme poète pour consentir certaines défaillances de langage qui s'imposent fatalement au librettiste désireux de bien servir un musicien.

M. Paladilhe a beaucoup perdu à ne pas avoir sous la main quelque descendant de Scribe façonné aux « Bonheur extrême, Moment suprême », sur lesquels tant d'inspirations exquises se sont librement envolées. Placée entre un poète soucieux de ses vers et un dramaturge peu disposé à ralentir par des fadaises littéraires l'action et l'enchaînement de son drame, la muse de M. Paladilhe a dû cruellement souffrir. A moins d'être à la fois le poète et le musicien de ses œuvres, comme l'ont été Berlioz et Wagner, il n'est guère possible de donner pleine carrière à l'expression musicale sans porter atteinte aux droits du poème : l'art ne s'accommode pas de contraintes, la musique surtout, cet art le plus indépendant de tous et qui, semblable à l'Esprit, souffle où il veut. Dans l'opéra de *Patrie*, si estimable en soi, on a pleine conscience que la musique s'est faite l'humble servante du drame;

servante fidèle, à coup sûr, empressée, prompte à épouser les passions de son maître, mais on aimerait à l'entendre plus souvent élever la voix pour son propre compte, car c'est elle après tout sur qui doit porter l'intérêt. L'impression qui résulte de cette interversion des rôles est que l'on assiste à la représentation d'un gros mélodrame, et pour notre compte, nous trouvons que cette transformation du sujet n'est pas à son avantage; nos émotions étaient plus vives et moins complexes quand on donnait, sans musique, le drame de *Patrie* à la Porte Saint-Martin. M. Paladilhe fera bien, à l'avenir, de se garder des collaborateurs trop illustres, à moins qu'il n'aille les chercher parmi les morts : avec ceux-là un musicien de talent, comme lui, n'a pas à se gêner; il peut montrer librement le fond de son âme, personne ne vient réclamer au nom des convenances littéraires.

Bien monté, bien chanté, l'opéra de *Patrie* fournira certainement une brillante carrière, et ce sera justice, car toutes nos critiques n'empêchent pas que ce soit un beau spectacle. L'administration de l'Académie de musique n'a rien épargné; on admire beaucoup la mise en scène; le ballet est charmant et Mlle Subra mériterait qu'on l'appelât sylphide si l'expression n'était bien démodée. M. Lassalle donne de la voix, une voix très sonore, d'un bout à l'autre de son terrible rôle, sans défaillir un instant : cette puissance extraordinaire est presque de l'art; c'est tout au moins l'art qui convient à notre époque où l'on ne sait plus chanter. Mlle Krauss, dont l'organe est moins résistant, ne comptera pas cette création au nombre de ses meilleures : l'éminente cantatrice est du reste mal servie par son rôle; le personnage de Dolorès est absolument antipathique du fait de M. Sardou et M. Paladilhe n'a pas réussi à lui concilier l'indulgence du public.

Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit dans la *Chronique* de l'*Egmont* de MM. A. Wolf, A. Millaud et Salvayre représenté à l'Opéra-Comique. Au surplus, cette œuvre mal venue a-t-elle déjà cessé de vivre. Les hommes de talent qui l'avaient procréée n'en mourront pas de chagrin; si le succès leur a manqué cette fois, ils savent que le public n'en reste pas moins bien disposé en leur faveur. Pour le moment, l'Opéra-Comique se trouve réduit à fouiller dans ses cartons et dans ceux du défunt Théâtre-Italien pour se procurer sa pâture quotidienne. Après le *Nouveau seigneur de village* de Boïeldieu, M. Carvalho vient d'exhumer la *Sirène* d'Auber : le vieux *Barbier de Séville* qu'on a tiré de son repos, non sans appréhension de l'accueil qui lui serait fait, nous est apparu gai et alerte comme autrefois, bien que l'insuffisance de ses interprètes lui enlève quelque peu de son esprit; enfin la *Traviata* de Verdi, brillamment chantée par Mme Salla et Talazac, produit son effet accoutumé sur les âmes sensibles et neuves; et ce n'est pas nous que cette émotion fera sourire; elle est tout à l'honneur du public et de l'illustre compositeur italien. Ces heureuses incursions dans le passé devraient bien encourager la direction du théâtre à nous donner la reprise du *Benvenuto Cellini* de Berlioz, reprise si souvent annoncée et toujours remise. De guerre lasse, il est certain qu'on y viendra et sans tarder. Ne serait-ce pas le cas pour M. Carvalho d'assurer de beaux lendemains à la *Proserpine* de M. Saint-Saëns qu'on répète en ce moment?

Berlioz! Faudra-t-il donc réclamer éternellement contre l'outrage énorme,

incompréhensible, infligé à la mémoire du plus grand des compositeurs français? Nous avons deux théâtres largement subventionnés par l'État, et ni l'un ni l'autre, malgré la détresse artistique où ils sont réduits, n'ont pu se décider jusqu'à présent à nous faire entendre les œuvres superbes qu'enfanta son génie! L'auteur des *Troyens*, de *Benvenuto Cellini* n'est pas jugé digne de marcher de pair avec MM. Massenet, Delibes, Salvayre et Paladilhe! Nous ne nous lasserons pas de protester contre ce monstrueux déni de justice, au nom de l'art, au nom des droits chèrement acquis par le public; et si notre voix est trop faible pour se faire entendre, nous comptons du moins que nos efforts joints à ceux de nos confrères de la presse détermineront un jour la direction des Beaux-Arts à intervenir; c'est son droit puisque, en retour des faveurs de l'État, les théâtres subventionnés lui doivent compte des services qu'ils rendent à l'art français.

Les sociétés de concert, qui participent également aux largesses du budget, dans une mesure modeste, il est vrai, ne se montrent guère plus équitables envers la mémoire de Berlioz : ils sont tout à Wagner. De la part de M. Colonne, c'est une véritable marque d'ingratitude, car il doit la fortune de son entreprise à la *Damnation de Faust;* s'il croit s'acquitter suffisamment envers le maître, en donnant l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, les habitués des concerts du Châtelet ne sont pas de son avis. Chez M. Lamoureux, on vient d'exécuter, supérieurement d'ailleurs, la *Symphonie fantastique*. C'est tout; il nous faut faire notre deuil de la *Damnation*, de *Roméo* et de l'*Enfance du Christ*, trois chefs-d'œuvre, sans compter les autres compositions d'importance moindre que l'on entendrait avec un vif plaisir.

Berlioz ne cesse jamais d'être l'artiste exquis, original et émouvant que ses œuvres capitales nous ont appris à connaître; c'est avant tout un poète de l'art et ce qu'il dit, personne ne l'a exprimé avant lui ni senti de la même manière. Les moindres productions de sa pensée ont en elles un charme pénétrant et sont revêtues de couleurs imprévues : ainsi ce duo de la *Mort d'Ophélie* que la *Concordia* nous fit entendre, il y a peu de jours, arrangé en chœur, et qui ravit d'aise tous les assistants. Il est vrai que le groupe de jeunes femmes du monde qui l'interprétait, sous la direction de Mme Fuchs et de M. Widor, l'a chanté avec une rare perfection. Nous pouvons faire le même éloge de l'exécution du *Faust* de Schumann, mais la vérité nous oblige à risquer quelques réserves à propos de la scène des Floramyes du 2e acte de *Parsifal*. C'est un effort considérable à coup sûr et qui fait honneur au courage des sociétaires de la Concordia, de s'attaquer à des œuvres de cette nature où toutes les difficultés vocales semblent accumulées à plaisir, mais l'auditeur est égoïste; avant tout, il veut être charmé et, il faut le dire, ce désidératum a été bien incomplètement rempli. Peut-être la faute en est-elle un peu à Wagner lui-même, qui ne s'est pas assez préoccupé de ne pas excéder les forces de la voix humaine. Les grands compositeurs sont ainsi faits : dans leur toute-puissance, ils se rient volontiers des obstacles qu'ils sèment derrière eux. Beethoven n'a-t-il pas écrit les chœurs de la neuvième symphonie qui ont enrayé pendant si longtemps la marche de cet immortel chef-d'œuvre?

ALFRED DE LOSTALOT.

LES

NOUVEAUX DOCUMENTS HOLLANDAIS

SUR

LA RONDE DE NUIT DE REMBRANDT



ES lecteurs de la *Gazette* se rappellent, nous aimons à l'espérer, une lettre publiée le 1er novembre 1885, dans laquelle étaient exposés les arguments à l'appui des trois propositions suivantes :

La *Ronde de nuit* a été mutilée jadis, au point de vue de la composition, par la suppression de quatre bandes plus ou moins larges ; — au point de vue de la couleur, elle a été fortement jaunie et roussie par de nombreuses couches de vernis ; — au point de vue du clair-obscur, elle représentait primitivement un effet de plein soleil, que l'action du temps et des vernis a presque transformé en un effet de nuit.

Ayant été assez heureux pour avoir la priorité dans la publication de ces idées, nous nous empressons toutefois d'ajouter qu'à Amsterdam, plusieurs historiens d'art avaient formulé d'une manière indépendante la première proposition. A l'heure qu'il est, ce sujet passionne les critiques hollandais ; les plus audacieux ont soulevé la question du « nettoyage » du chef-d'œuvre, tandis que d'autres combattent cette tentative comme dangereuse ou comme basée sur des conclusions dénuées de preuves. Évitant ici de discuter une question aussi brûlante, nous nous contenterons de mettre les lecteurs au courant des documents nouveaux publiés sur l'œuvre elle-même.

M. D. C. Meyer Junior vient de faire paraître dans les trois plus récentes livraisons de la *Oud-Holland* (la vieille Hollande) une longue étude sur les tableaux de gardes civiques d'Amsterdam, étude dans laquelle il consacre quatorze pages in-4° à la *Ronde de nuit*. Analysons ce remarquable travail. Il commence par des détails nouveaux sur le capitaine et le lieutenant du premier plan. Le capitaine, Frans Banning Cock, n'avait pas d'illustres origines : son père, arrivé de Brême presque enfant, était un pauvre diable qui fit rapidement fortune, épousa la fille d'un bourgmestre, acheta en 1618 la seigneurie de Purmerland et Ilpendam, et fut anobli en 1620 par Jacques Ier, roi d'Angleterre. Le lieutenant Willem van Ruytenburg avait probablement pour grand-père un simple épicier; son père fut anobli en 1611 et fait seigneur de Vlaerdingen par le prince d'Arenberg.

Pourquoi, se demande l'auteur de l'article, la *Sortie des arquebusiers* s'est-elle un peu assombrie? Un peu, n'est pas assez dire, à notre avis; mais n'importe. La *Sortie* était, avec deux autres toiles de dimensions analogues, suspendue à un des longs côtés de la salle du Tir des arquebusiers, et elle se trouvait dans le voisinage d'une cheminée : le feu, alimenté avec de la tourbe, devait produire une épaisse fumée. En outre, les gardes civiques organisées au xve et au xvie siècle ayant été transformées en 1672, les trois tirs d'Amsterdam devinrent la propriété de la ville avec tout ce qu'ils renfermaient, et deux d'entre eux, dont l'un était celui des arquebusiers, devinrent des lieux de réunion, soit pour les Sociétés de tir, soit pour des meetings politiques; elles servirent même d'estaminets, et l'on y venait prendre une pinte de vin et fumer la pipe en regardant les peintures. Tout cela explique fort bien comment Van Dijk trouva le tableau tout « goudronné » et comment il eut quelque mérite à découvrir que Rembrandt « avait voulu y exprimer une forte lumière de soleil ».

Passons sur l'histoire de ce nettoyage de 1758 et sur la réapparition de l'écusson où étaient inscrits les noms des personnages représentés et demandons-nous à quelle époque la *Sortie des arquebusiers* fut transportée à l'Hôtel de Ville. M. Meyer penche pour une date postérieure à 1748; il se base sur une gravure de Fokke qui représente la salle du *Tir* avec ce tableau sur le mur, mais il doute lui-même de l'importance de ce document, et selon nous avec raison. Il nous apprend d'ailleurs dans le *Nederlandsche Spectator*, n° 43, que, dès le 5 décembre 1682, le conseil des prud'hommes avait donné l'ordre de transporter à l'Hôtel de Ville les tableaux des salles civiques. Reste à savoir à quelle époque ou à quelles époques l'ordre fut exécuté. En ce qui concerne la *Sortie*, Vosmaer penche pour les premières années du xviiie siècle, au plus tard, et cela paraît probable.

Faut-il admettre que la magistrale mise en scène de la *Ronde de nuit* soit sortie tout entière du cerveau de Rembrandt? Pour notre part, nous avions toujours supposé que le maître avait vu non pas seulement avec les yeux de l'esprit, mais avec ceux du corps, cette vaste cour, ce pont, cette rampe en fer au bord d'un quai, ce large perron, cette façade monumentale, cette grande porte cintrée d'où la foule s'échappe dans un pittoresque tohu-bohu; nous avions toujours été persuadé que l'effort de son génie avait uniquement consisté — et c'est bien assez — à choisir l'éclairage le plus favorable, à saisir sur le vif les attitudes de ses modèles, à soumettre aux lois de l'eurythmie le chaos d'une foule grouillante. Mais M. Meyer n'est pas de cet avis. Il écrit, p. 201 :

« Les arquebusiers sortent d'une porte, de laquelle? Inutile de chercher. La porte des Réguliers, la seule à laquelle on aurait pu songer pour ce quartier, n'a rien de commun avec celle du tableau. Mais Rembrandt, pour sa composition, afin de rendre visibles d'une façon naturelle les groupes de derrière au-dessus de ceux du premier plan, avait besoin d'un pont avec un escalier, ce qui n'existait pas à Amsterdam... Il employa donc une architecture de fantaisie... »

Là-dessus, le critique anonyme du *Spectator* du 9 octobre dernier vient apporter un document qui nous avait un instant paru décisif : « ... Wagenaar, dans sa description (VII, 251) du *Kloveniers-Doelen* (tir des arquebusiers), dit : On entre de la *Doelenstraat* (rue des Tirs) par une grande porte décorée d'arquebuses et d'autres insignes de l'ancien *Klovenier*... » Interrompons ici la citation pour rappeler au lecteur que l'écrit de Wagenaar est de 1765, — d'où l'expression d' « ancien »



LA RONDE DE NUIT, DE REMBRANDT, D'APRÈS UNE COPIE DU XVII[e] SIÈCLE, A L'AQUARELLE.

(Gravure communiquée par la « Oud Holland ».)

appliquée au tir des arquebusiers, — et pour faire remarquer que cette porte extérieure n'a rien de commun avec celle du tableau. Ceci dit, venons-en à la phrase importante : « Ensuite on arrive, par une avant-cour, à (ou *dans*) la maison, et, en montant un large escalier, à (ou *dans*) la grande salle du tir. » Cette phrase, publiée en 1765 par quelqu'un qui avait sous les yeux le bâtiment même du Tir des arquebusiers a l'air d'avoir été écrite d'après le tableau de Rembrandt, et semble prouver que le maître avait placé ses arquebusiers devant leur propre demeure. Cependant le critique anonyme hésite prudemment à tirer cette conclusion d'une manière définitive : il voudrait avoir là-dessus l'avis de M. Meyer et confirmer son hypothèse par l'examen d'une gravure que ce dernier avait envoyée à l'Exposition historique d'Amsterdam de 1876, gravure « qui peut lever tous les doutes ». Dans sa réponse, M. Meyer n'avait pas suffisamment remarqué que la description de Wagenaar impliquait l'existence de deux portes, l'une servant à entrer de la rue dans la cour, l'autre servant à entrer de la cour dans la maison. C'est pourquoi il argumentait (*Spectator* du 23 octobre) pour prouver que la porte extérieure de la rue des Tirs, « n'étant pas dans un mur percé de fenêtres », n'a rien de commun avec celle du tableau de Rembrandt, et il négligeait la question importante, savoir : l'identification de la cour, de la maison et de l'escalier avec les parties correspondantes du tableau. Pour presser la solution de la question, nous avons écrit à ce sujet à M. Meyer, et nous voilà fort ébranlé. En effet, M. Meyer nous communique un dessin d'architecte reproduisant le plan du Tir en 1736. Dans ce plan, aucun perron n'est indiqué devant la maison. Faut-il supposer, comme le dit avec vraisemblance M. Meyer, que Rembrandt, selon un usage assez répandu à cette époque, a créé une architecture de fantaisie? Ou bien l'artiste aurait-il pris pour modèle un autre monument? On saura certainement un jour ce qui en est, car les érudits hollandais sont des chercheurs infatigables.

En attendant, nous pouvons leur donner sur la façade de ce monument hypothétique un renseignement basé sur les considérations d'astronomie élémentaire que voici : les ombres portées du tableau sont dans un plan presque parallèle à la façade; l'ombre portée de la main gauche de Cock sur la tunique du lieutenant montre que le soleil est à 35 ou 40 degrés au-dessus de l'horizon; la latitude d'Amsterdam est de 52 degrés Si nous savions à quelle date de l'année Rembrandt a établi l'effet de son tableau, nous pourrions dire très exactement de quel côté la façade était tournée. Mais il est certain, en tout cas, qu'elle regardait un point de l'horizon situé entre l'est-nord-est et l'est-sud-est. Le renseignement n'est pas d'une importance capitale, mais qui sait? peut-être pourra-t-il servir à quelque chose.

M. Meyer a eu la curiosité bien inspirée d'aller examiner la petite salle du conseil de guerre, où le tableau avait été transporté quand on l'eut retiré du Tir des arquebusiers. Cette salle est à l'étage supérieur de l'Hôtel de Ville, dans la partie rentrante, tournée vers le sud, de la façade ouest. Au premier abord, l'intervalle compris entre les deux portes semble trop petit pour avoir donné place au tableau, car la distance entre les montants n'est que de $4^m,05$, alors que la largeur du tableau actuel, sans cadre, est encore de $4^m,35$. Mais la porte ouest est en partie *fausse*, de sorte que la distance entre les ouvertures réelles est de $4^m,52$. C'était insuffisant pour la largeur primitive du tableau, qui atteignait 5 mètres d'après nos calculs. En retranchant deux pieds à la toile, on arrivait non seulement à pouvoir la caser, mais encore à lui donner un cadre ou plutôt une bordure de 13 à 14 cen-

timètres de chaque côté. Seulement, il est facile de comprendre que le tableau, ainsi mutilé dans le sens de la largeur, aurait été presque carré : on crut bien faire en profitant de l'occasion, pour le diminuer de près d'un pied dans le sens de la hauteur. M. Meyer a donc raison de conclure que ces deux portes sont bien celles dont parlait Van Dijk en les rendant responsables de la mutilation. Il a fait encore un rapprochement intéressant : les deux tableaux qui occupaient le même mur que la *Ronde de nuit* dans la salle du Tir des arquebusiers, où elle se trouvait primitivement, étaient, d'après le Catalogue de la ville, larges respectivement de 5^{m},25 et de 4^{m},97. Si la *Ronde de nuit* n'avait eu que 4^{m},35, ce tableau, beaucoup plus petit que les deux autres, aurait fait disparate ; tandis que la largeur calculée de 5 mètres convient parfaitement.

Mais le fait le plus important, sans comparaison, pour la question de l'état primitif du tableau, est la découverte d'une copie à l'aquarelle qui confirme, mieux que nous n'aurions pu l'espérer, nos conclusions antérieures. Cette trouvaille remonte déjà, paraît-il, à plusieurs années, mais elle n'avait jamais été publiée d'une façon précise. La reproduction héliographique de l'aquarelle a paru dans une des dernières livraisons de la *Oud-Holland*. Grâce à l'obligeance de MM. de Roever et Bredius, directeurs de cette Revue, et de MM. Binger frères, éditeurs, qui nous en ont communiqué le cliché, nous pouvons mettre cette reproduction sous les yeux de nos lecteurs. Cette copie, qui n'a pas une grande valeur artistique, fut remarquée pour la première fois à l'exposition héraldique de La Haye, il y a quelques années. Elle se trouvait dans un album de 19 centimètres sur 15, contenant le « Registre de famille des seigneurs et dames Purmerland et Ilpendam », en d'autres termes, de la famille de Frans Banning Cock ; et elle y était indiquée comme une « esquisse de la peinture de la grande salle du Tir des arquebusiers, dans laquelle le jeune seigneur de Purmerland donne à son lieutenant, le seigneur de Vlaerdingen, l'ordre de faire marcher la compagnie des gardes civiques ». M. de Vries, jeune érudit, directeur-adjoint du cabinet des Estampes, et l'un des créateurs de la *Oud-Holland*, fut un de ceux qui attachèrent le plus d'importance à cette copie ; il avait découvert, d'autre part, dans Gérard Hoet, que la petite copie actuellement à Londres avait été commandée en 1660 à Gérard Lundens. Il mourut prématurément en 1884. Comment se fait-il, demande M. Meyer, qu'avec tant de documents précis entre les mains, de Vries n'ait jamais pris l'initiative d'affirmer la réalité de la mutilation du chef-d'œuvre ? Il avait été troublé, paraît-il, par certaines différences qu'il avait cru remarquer entre la copie de Londres et le grand tableau. Nous les discuterons tout à l'heure.

La copie à l'aquarelle est presque contemporaine du tableau. M. Bredius nous affirme que l'écriture qui l'accompagne est probablement de 1650, — huit ans après l'exécution du tableau, — et qu'en aucun cas, elle ne peut être postérieure à 1660.

Quelle chose puissante que la prévention ! Si on présentait cette aquarelle à un ignorant, au premier venu, en lui disant : « Est-ce un effet de plein soleil ou un effet nocturne ? » cet ignorant penserait qu'on le raille. Il est impossible, en effet, d'éprouver la moindre hésitation. Tous les personnages, sans en excepter un seul, sont parfaitement visibles, et cette copie, faite par un aquarelliste amateur à peine capable de copier ce qu'il voyait, reproduit avec précision tous les détails des costumes même dans les parties du tableau qu'il traduit par des demi-teintes

claires et qui sont devenues aujourd'hui des ombres noires dans l'original d'Amsterdam. Peut-on imaginer, vraiment, que le naïf copiste se serait amusé à éclaircir démesurément les demi-teintes, à copier en clair un tableau sombre, uniquement pour se forcer à inventer non seulement des ombres portées et des détails secondaires, mais même des fragments entiers de personnages? Le mauvais copiste exagère souvent les détails visibles, parce qu'il ne sait pas les fondre dans la lumière générale, mais s'il ajoutait des détails nouveaux, on s'en apercevrait tout de suite, rien qu'à la différence de dessin qui existerait entre les parties copiées et les parties inventées. L'aquarelle, au moment où elle fut faite, était donc à peu près dans la même tonalité que le tableau. Nous accorderons volontiers qu'elle en avait remplacé le large parti pris de lumière et d'ombre par un effet déchiqueté et papillotant; nous concéderons en outre, tout à fait spontanément, que depuis plus de deux siècles l'aquarelle a dû un peu pâlir, même enfermée comme elle l'était dans un album. Mais tout cela n'empêche pas qu'elle représente un effet de plein soleil, évident, indéniable, et qu'elle vienne confirmer nos affirmations antérieures mieux que nous n'aurions jamais osé l'espérer.

M. Meyer n'est pourtant pas de notre avis sur ce point. Il pense que, pour la connaissance du ton primitif, de la distribution des valeurs, etc., « l'aquarelle ne donne *rien* ». Un peu plus loin, avec une parfaite courtoisie d'ailleurs, il prend plus directement à partie notre opinion. Comme ses idées représentent sans aucun doute le sentiment d'un groupe de critiques et d'artistes, nous allons traduire tout au long le passage où il donne ses arguments :

« Ce que M. Durand-Gréville a écrit dans son article de la *Revue politique et littéraire* du 3 novembre 1883, et confirmé dans la *Gazette des Beaux-Arts* de novembre 1885, est exagéré. La robe de la petite fille et la tunique du lieutenant sont, d'après de Vries, dans la copie de Londres, *aussi peu blanches* qu'elles le sont aujourd'hui dans le grand tableau... »

Et plus bas : « Étonnant par le grand éclat du soleil », dit le catalogue Boendermaker, et de là M. Durand-Gréville tire la conclusion que la *Ronde de nuit* elle-même a été peinte dans une gamme claire... Quoique, par l'action du temps, de la fumée et des vernis, la peinture doive faire aujourd'hui un autre effet qu'à l'origine, ce serait pourtant aller trop loin, à mon avis, de croire que la copie de Lundens donne la couleur et le ton primitif avec une exactitude qui prouve d'une façon incontestable que le tableau, devenu peu à peu la *Ronde de nuit*, aurait primitivement été exécuté en pleine et claire lumière du jour. Que la peinture de Londres donne une toute autre impression, à ce point même que le tableau d'Amsterdam ait l'air du tableau de Londres vu à travers une vitre brune, chacun l'admettra volontiers Mais comment admettre que Lundens, dans sa copie, ait exprimé toute la maîtrise de Rembrandt au point de vue du clair-obscur, qu'il ait traduit toute la magie que Rembrandt avait répandue sur sa toile? Peut-on, uniquement parce qu'il existe une copie dans ce ton, affirmer que le tableau de Rembrandt a été jadis « une peinture très sage et très claire » et considérer comme insoutenable et jeter par-dessus bord l'opinion de Charles Blanc et de Vosmaër, si bien résumée par Victor Hugo dans cette belle expression : « Rembrandt travaillait avec une palette toute barbouillée de rayons de soleil »? Il me semble qu'on ne peut pas aller jusque-là. Il est plus juste, à mon avis, de dire « que les couches de fumée et de vernis devenu jaune, non seulement n'ont

rien ôté à ce chef-d'œuvre de son effet enchanteur et de sa mystérieuse poésie, mais qu'elles semblent plutôt les avoir fait ressortir. »

Personne n'a une admiration plus motivée que nous pour des historiens d'art tels que Vosmaër et Charles Blanc. Nous les considérons comme nos maîtres, sans nous croire pour cela astreint à respecter leurs erreurs, quand par hasard ils en commettent. Mais si l'opinion de ces deux maîtres est réellement traduite par l'image saisissante dont V. Hugo s'est servi pour caractériser le génie de Rembrandt, en ce cas tout est pour le mieux et tout le monde est d'accord, car nous affirmons précisément que l'artiste s'est servi de cette palette « barbouillée de rayons de soleil » pour exécuter la *Sortie des arquebusiers*. Il s'agit d'ailleurs, quand on veut s'entendre, de bien définir les mots. Affirmer que Rembrandt a fait un tableau de plein jour, ce n'est pas prétendre qu'il ait cherché à rendre les éblouissements, les pétillements du soleil sur la soie et le métal, comme l'aurait fait un Fortuny ou même un Frans Hals. Non : il faudrait plutôt comparer la *Sortie* primitive aux scènes en plein soleil de J.-F. Millet, qui, très lumineuses sans doute, ont pourtant toujours quelque chose d'enveloppé et d'adouci. Dans cette mesure, notre opinion, qui est déjà soutenue par des gens très autorisés, nous paraît destinée à gagner du terrain. Elle rend compte de tous les faits. Comment expliquer, sans elle, que les deux copies contemporaines exécutées, l'une en format minuscule par un aquarelliste quelque peu négligent, l'autre dans des dimensions importantes (deux pieds sur trois), par un artiste habile et consciencieux, soient manifestement l'une et l'autre un effet de plein soleil, tandis que les copies ou gravures de date récente, — à moins qu'elles ne reproduisent la composition primitive d'après les copies anciennes, — donnent toutes un effet très sombre? Vous admettez que c'est un caprice, une fantaisie des premiers copistes : nous trouvons plus naturel de supposer qu'à toute époque on a copié le tableau tel qu'il était.

Quant à la couleur de la robe de la petite fille, l'ayant vue d'un jaune doux et clair, — couleur crème, — dans la copie de Londres, nous avons conclu qu'elle devait être blanche dans l'original primitif. D'après M. Meyer, elle est jaune dans l'aquarelle. Nous admettrons donc avec lui qu'elle était jaune, mais d'un jaune très doux et très clair, dans l'original. De plus, M. de Vries a commis une erreur de mémoire quand il a écrit, dans ses notes au crayon en marge de notre article de la *Revue bleue*, que la robe de l'enfant et l'uniforme du lieutenant étaient *aussi peu blancs* à Londres que dans l'original. Il n'avait plus présente à l'esprit la coloration exacte du tableau d'Amsterdam. Pour préciser, disons que la robe est jaune crème à Londres, jaune d'or à Amsterdam, et jaune très clair dans l'original primitif. Et puis enfin, il ne faut pas oublier que nos conclusions sur l'action des vernis roux et du temps seraient bien fragiles, si elles ne reposaient que sur l'examen d'une robe. En réalité, elles reposent sur l'examen comparatif de *toutes* les parties des deux tableaux, et nous espérons pouvoir un jour constater, de nos propres yeux, que les couleurs de la copie de Londres sont celles de l'aquarelle avec adjonction d'un peu de jaune. Le seul document que M. Meyer donne sur la couleur de l'aquarelle, en dehors des deux costumes jaune clair, est d'accord avec notre opinion : le drapeau bleu-vert, ou vert-bleu, de Londres, s'est conservé bleu dans l'aquarelle.

Insistons encore un peu sur la question de l'effet de plein jour, qui rencontre

des incrédules. M. Meyer a bien voulu répondre à nos demandes d'éclaircissements par une lettre dont voici le passage le plus intéressant :

« ... La tonalité grise de la copie de Lundens n'est pas une preuve suffisante pour en tirer *toutes* les conséqences que vous en avez tirées dans la *Gazette des Beaux-Arts*. En effet, comment peut-on croire que tout cet effet de lumière, si mystérieux et si fascinant, ne résulterait que d'une superposition de vernissages! Que le génie et la volonté du maître ne sont pour rien dans un effet presque unique dans l'histoire de l'art! »

L'argument paraît très fort. Il le serait, en effet, si nous avions jamais prétendu que le clair-obscur de la *Ronde de nuit* fût l'effet des vernis. Mais telle n'est pas notre opinion. En réalité, les lois de la lumière, c'est-à-dire de la distribution naturelle des clairs, des ombres et des reflets, sont les mêmes à toute heure, par un beau soleil ou par un clair de lune nocturne, dans un appartement ou dans une cave. Le peintre qui connaît ces lois les applique toujours, et, s'il a du génie, il les applique en les soumettant à une autre loi plus subjective, celle de l'harmonie des valeurs de ton. Ensevelissez un Pieter de Hoogh sous de nombreuses couches de vernis roussis et vieillis, ce sera toujours un Pieter de Hoogh, admirable par la justesse des valeurs. Il en est de même, *a fortiori*, de Rembrandt. La profondeur du clair-obscur, la justesse des valeurs, l'observation bien comprise des reflets, la poésie de la lumière, toutes ces qualités que l'on admire, — un peu voilées çà et là, mais enveloppées de plus de mystères, — dans la *Ronde de nuit* telle qu'elle est aujourd'hui, existaient déjà incontestablement quand l'œuvre sortit des mains du plus grand des luministes; elles existaient transposées dans une gamme plus claire, dans une gamme de plein soleil, qui n'avait rien de commun avec le plein jour des peintres vulgaires, mais dont toutes les notes chantaient entre elles selon les lois de la lumière mises au service de l'esprit créateur d'un puissant génie. Voilà ce qu'on peut répondre à l'objection citée plus haut.

Reprenons l'examen de l'article de la *Oud-Holland;* nous allons y trouver d'apparentes objections, — non de M. Meyer, mais de M. de Vries, — qui sont au contraire de arguments en faveur de notre thèse. M. de Vries avait noté avec soin les différences qui l'empêchaient de conclure que le tableau de Londres était la copie exacte de celui d'Amsterdam. Ainsi, dans la copie, l'ombre portée de la pertuisane du lieutenant est visible, ainsi que les joints des pierres sur la muraille de l'édifice et trois barres ou croisillons de la fenêtre; la seconde fillette est plus nettement visible; enfin, il y a quatre passements au costume de l'homme qui écarte la carabine avec la main. Selon nous, ces différences prouvent uniquement que le tableau original était clair en 1660, puisque tous ces détails y étaient visibles.

Autres différences. Dans la copie de Londres et dans l'aquarelle, les *tirants* du tambour sont au nombre de cinq, et il n'y en a que quatre dans l'original. L'explication du mystère est bien simple : le cinquième tirant se trouvait dans la bande enlevée au tableau, comme les lecteurs pourront le constater en se reportant à la gravure publiée dans la *Gazette* de novembre 1885. M. Meyer fait encore observer que le nombre des bandes du drapeau est de quatre dans l'original, tandis qu'il est de cinq dans toutes les copies, et cela l'étonne un peu, bien qu'il soit d'avis que ces différences secondaires ne peuvent rien prouver contre la réalité de la mutilation. Mais ici encore le manque de concordance n'est qu'apparent : il provient à la fois

e a mutilation et de l'obscurcissement. Prenons pour point de départ les anciennes copies : là nous trouvons un drapeau à cinq bandes alternantes, trois bleues et deux jaunes, dont la plus élevée, primitivement bleue (témoin l'aquarelle), devenue bleu verdâtre dans la copie de Londres, s'est tellement assombrie dans le tableau d'Amsterdam, que, pour un œil non averti, elle disparaît dans le fond. Il y a plus : l'ablation d'une largeur d'environ 18 centimètres de toile dans le haut a fait disparaître toute la partie de la hampe correspondant à cette bande jadis bleue, et, par un hasard assez curieux, la bande jaune qui vient immédiatement au-dessous fait, au bord du cadre du tableau d'Amsterdam, un pli qui ressemble à un fer de lance : de là l'idée erronée d'une inexactitude de copie.

De tout cela il ressort que Lundens a été un copiste rigoureusement fidèle dans toutes les parties de son œuvre qui peuvent être soumises à une vérification positive, et que, comme nous l'avions dit en 1883, comme M. Bredius l'a nettement affirmé en 1885, et comme M. Meyer le confirme aujourd'hui, il n'y a plus aucun doute possible sur la réalité de la douloureuse mutilation subie par la *Ronde de nuit.*

Apres avoir dit un mot des repeints qui peuvent exister dans l'original, ainsi que de l'écusson qui pourrait, à son avis, n'avoir pas été peint par Rembrandt, M. Meyer termine la partie historique de son travail en rappelant les documents mis antérieurement au jour par MM. de Roever et Bredius, et publiés dans la *Oud-Holland* en 1885. Ils nous font connaître le prix payé à Rembrandt pour la *Ronde de nuit,* soit 1,700 florins. Ces précieux documents ont, du reste, été analysés par M. Louis Gonse dans la *Gazette des Beaux-Arts;* nous n'avons pas à y revenir.

Somme toute, l'étude de M. Meyer est fort intéressante, et nous aurons à lui emprunter beaucoup pour le travail d'ensemble que nous espérons bientôt publier sur l'histoire de la *Ronde de nuit.* Parmi les articles assez nombreux qui ont paru depuis un an sur cette question encore controversée, on nous permettra de citer quelques fragments d'un article du savant historien d'art, M. A. Bredius (*Spectator,* 1886, n° 11) :

« Dans le n° 7 du *Spectator,* M. Vosmaër, parlant du *Rembrandt* de M. Michel, semble penser que c'est moi qui ai reconnu une peinture de Lundens dans la copie de la *National Gallery.* L'honneur de cette découverte ne m'appartient réellement que pour une très faible part. J'ai bien pu être le premier à reconnaître que c'était une copie du milieu du XVIIe siècle, *dans laquelle il y avait, à gauche, deux figures de plus que dans la Ronde de nuit en son état actuel;* mais mon ami A. D. de Vries, mort prématurément, découvrit alors *que c'était la copie de Lundens signalée par Gérard Hoet, et il fit sur ce sujet une étude détaillée où il nota d'autres particularités découvertes par lui.* Je publiai ensuite sur ce sujet quelques lignes dans mon catalogue d'Amsterdam... Mais c'est peut-être M. Durand-Gréville, de Paris, qui, d'une manière indépendante de nous deux, a le plus fait pour la question. Il avait aussi reconnu dans le Lundens une bonne copie du XVIIe siècle, et il donna dans le numéro de novembre 1885 de la *Gazette des Beaux-Arts* un exposé détaillé, avec illustration à l'appui de son examen comparatif. Je ne puis assez recommander la lecture de ce travail... Le dernier mot n'est pas dit sur la *Ronde de nuit.* Mais voici ce qui paraît certain : la peinture primitive était de dimensions plus grandes; la copie de Londres est certainement identique à l'original, et elle montre, à gauche, deux figures de plus, sur un bout de mur... La couleur de la copie est

beaucoup plus claire et la robe de la petite fille, par exemple, est blanche à Londres, tandis qu'au Rijks-Museum elle est d'un jaune d'or presque brun. Si l'on nettoyait le vernis foncé qui la couvre, elle redeviendrait blanche (on a essayé une fois, il y a longtemps), mais elle serait trop en désaccord avec le reste du tableau ; et, quant à un nettoyage général, ce serait une entreprise dangereuse, qui peut-être détruirait tout à fait les splendides restes de ce chef-d'œuvre. »

Nous sommes heureux de trouver sous la plume d'un historien d'art aussi compétent la confirmation absolue de toutes nos idées. Peut-être M. Bredius est-il effrayé outre mesure des dangers d'un nettoyage très discret, très superficiel ; mais laissons cette question délicate... Que signifie la phrase entre parenthèses : « on a essayé une fois, il y a longtemps » ? Nous sommes autorisé par M. W. A. Hapman, restaurateur actuel des tableaux du Musée, à dire qu'en 1852 son père, chargé de rentoiler la *Ronde de nuit* (ce dont il s'acquitta aux applaudissements du monde artistique), « *commença* à nettoyer, à la demande de M. le directeur, J. W. Pieneman, un petit coin de la robe de la jeune fille, et qu'il trouva *un ton plus clair et moins jaune*. Au moyen d'un peu de vernis jaune, il rendit plus tard le coin en question conforme à l'entourage ». M. Hopman ajoute que son père n'avait pas enlevé toute l'épaisseur du vernis et n'avait conséquemment pas pénétré jusqu'à la couleur primitive, ce qui était en effet sage et prudent. Il attache d'ailleurs à ce petit incident moins d'importance que M. Bredius et nous, parce que, dit-il, « c'est une chose toute naturelle que les couleurs soient plus claires et moins jaunes quand on les aura délivrées d'une partie du vernis jaune et roussi ». Nous avons tenu à reproduire textuellement les explications que M. Hapman fils a eu l'obligeance de nous communiquer sur notre demande, afin que chaque lecteur puisse en tirer lui-même les conclusions qu'il jugera convenables.

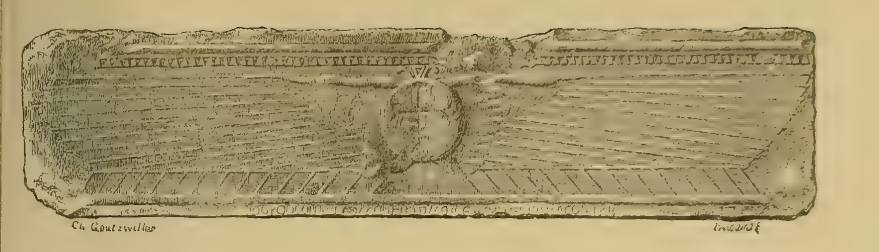
Et maintenant rappelons, pour terminer, une anecdote très philosophique de Fontenelle. Le bruit s'étant répandu qu'un enfant venait de naître avec une dent d'or, ce fut un grand émoi parmi les savants. Les uns niaient le fait comme absurde, d'autres le trouvaient tout simple. On entassa brochures sur brochures. A la fin, un savant s'avisa d'aller voir si la dent était vraiment en or, et il constata que l'enfant n'avait encore de dents d'aucune espèce. La question de la *Ronde de nuit* ressemble un peu, depuis trois ans, à celle de la dent d'or.

Nous n'oserions pas demander que l'on nettoyât le tableau pour voir ce qu'il y a sous le vernis et pour résoudre définitivement une question encore discutée ; mais au moins est-il permis d'espérer qu'un jour ou l'autre on constatera si, oui ou non, la peinture a été rognée sur les quatre côtés avec des ciseaux. Au point où en sont les choses, cette vérification ne peut plus tarder.

E. DURAND-GRÉVILLE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

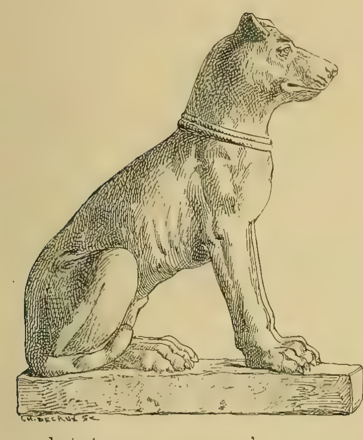


COUP D'ŒIL SUR LES ORIGINES

DE

L'ART ÉGYPTIEN

A PROPOS D'UNE TÊTE DE L'ANCIEN EMPIRE AU MUSÉE DU LOUVRE



Le Musée égyptien du Louvre s'est beaucoup enrichi durant ces dernières années à tous les points de vue. Je ne parlerai pas ici — ce ne serait pas le lieu — du côté purement scientifique : par exemple des milliers de papyrus importants pour l'économie politique, l'histoire et le droit entrés récemment dans nos collections; ni même du côté archéologique, qui a été loin d'être négligé. Mais au point de vue de l'art, que de trésors nouveaux n'avons-nous pas eu le bonheur d'enregistrer!

Aujourd'hui nous avons à nous occuper d'un vrai chef-d'œuvre, faisant partie d'un beau choix d'objets [1] récemment acquis sur les fonds que M. Turquet a bien voulu mettre pour cela à notre disposition.

1. C'est à cette acquisition que se rattache aussi le chien monumental exposé à l'entrée de nos salles du premier étage et dont on a une reproduction sommaire en tête de cet article.

La reproduction qui en est donnée dans l'héliogravure ci-contre, bien exécutée d'ailleurs par M. Dujardin, est loin d'être ce que j'aurais désiré par suite d'une mauvaise pose. Lors du montage de cette pièce, — montage que je n'ai pu encore faire recommencer, — l'ouvrier a rejeté la tête trop en arrière. Quand on l'examine dans la vitrine tournante qui lui est consacrée au milieu de la salle historique [1], l'œil aperçoit de suite ce défaut du socle et rectifie par conséquent l'image reçue. Mais il n'en est pas de même dans notre héliogravure, surtout quand il s'agit de la tête vue de face. Le front recule par rapport au menton, sans qu'on en distingue la cause, et il paraît fuyant. Les yeux sont trop et mal éclairés. La figure perd de cette énergie quelque peu brutale qui en fait le caractère propre. Il aurait été facile de remédier à tout cela en plaçant plus haut la chambre noire. Mais l'opérateur a négligé ce détail et il en résulte une impression subjective qui défigure l'expression objective voulue par le sculpteur.

Rien n'est plus fugitif, en effet, que l'expression d'un visage, soit dans la nature, soit dans l'art. Un mauvais éclairage gâte un tableau ou une statue et il suffit parfois également pour gâter le succès, qu'un orateur est en droit d'attendre autant de son geste — ce geste si vanté par Démosthène — que de son éloquence elle-même.

C'est donc au Louvre qu'il faut, pour la bien apprécier, aller admirer la tête dont nous parlons, de même qu'il faut aller y admirer le fameux *Scribe*, dont jamais ni la peinture, ni le dessin, ni l'héliogravure — sans cesse renouvelée — n'ont pu jusqu'ici rendre en rien la stupéfiante beauté.

En effet, ce qui domine dans le *Scribe*, comme dans notre nouvelle acquisition, comme dans cette autre tête dont la *Gazette des Beaux-Arts* a parlé et qu'elle a reproduite (t. XVII, 2e période, p. 229), comme généralement dans toutes les grandes œuvres de l'ancien empire égyptien, c'est cette vie du visage que la photographie rend si mal.

Quelqu'un a dit : « La première statue égyptienne fut moins une œuvre d'art qu'un décalque de la réalité, qu'une sorte de moulage pris sur nature. Si la photographie avait été inventée du temps de Ménès les photographes auraient fait fortune en Égypte... Faute de mieux, on se contenta de copier, etc. »

Eh bien! pour qui a étudié tant de sculptures si éminemment

1. La vraie place serait dans la salle civile, et c'est là que nous voulions mettre cette admirable tête. Un mouvement d'objets nous permettra bientôt, j'espère, de faire cette réforme nécessaire.

artistiques de l'ancien empire, cette affirmation est exactement le contraire de la vérité. Comment ne voir là que l'imitation servilement tentée d'un simple décalque, d'un moulage sans âme et sans vie? Ajoutons-le, d'ailleurs, il est tout aussi inexact de dire avec M. Perrot que le portrait, l'unique portrait, fut le point de départ de la sculpture égyptienne antique, quand les tombeaux contemporains des premières dynasties sont couverts des sculptures les plus variées, des scènes les plus vivantes, les plus mouvementées. On peut affirmer, au contraire, que si les portraits de l'ancien empire sont parfois si admirables, même dans la pose du repos, c'est qu'ils ont été inspirés par les représentations journalières de la vie la plus débordante.

Ce qui est une caractéristique toute spéciale dans l'art de cette période reculée, ce qui le différencie absolument de l'art de l'époque classique égyptienne, c'est la liberté. L'artiste n'a alors pour maître que la nature. Est-ce là ce qu'on veut dire par portrait? Mais, s'il en est ainsi, tout art est portrait, car la sculpture et la peinture reposent toujours sur l'imitation, plus ou moins animée, des objets réels.

Seulement, sous l'ancien empire, nulle convention n'existe encore; tandis que, dans les temps postérieurs, tout est devenu conventionnel, et que le canon commun s'impose, en règle d'airain, aussi bien pour le type consacré de la figure, que pour les proportions à donner entre les diverses parties du corps.

On ne connaît plus guère alors que quatre types : ceux des quatre races souvent représentées par les Égyptiens et dont le Musée du Louvre possède une si charmante peinture dans des émaux récemment acquis. Il y a l'Égyptien, le Sémite, le Nègre et le Grec ou Méditerranéen. Là s'arrête l'iconographie. Passez d'un souverain à un autre, d'un particulier à un autre, le *Portrait* est identique ou à peu près. Aussi a-t-on été fort surpris lors de la découverte des momies royales de Deir-el-Bahari. Tandis que dans les sculptures ou les bas-reliefs Séti Ier ressemble absolument à Ramsès II, qui ressemble absolument à son fils Xaemuas ressemblant à son tour à n'importe quel Pharaon [1], rien n'est plus dissemblable dans la réalité que les têtes de Séti Ier et de Ramsès II. Cette dernière surtout a un type ethnique tout particulier faisant songer à une race un peu mélangée, — c'est ce que M. de Rougé avait déjà soupçonné d'après

1. Lepsius a essayé d'établir une iconographie royale. Mais, en dépit de ses dessinateurs dont l'attention était attirée sur les plus légères différences, presque toutes les figures vraiment égyptiennes se ressemblent. C'est bien pis encore quand on recourt aux originaux.

le caractère, les mœurs, les habitudes et surtout le culte de ce roi pour les dieux des Hyqsos, mais ce qu'on n'aurait jamais pu croire *a priori* d'après ses portraits officiels.

Nous avons dit qu'à cette époque classique le canon égyptien ne s'appliquait pas seulement aux traits du visage, mais aux proportions du corps. Cette remarque avait déjà frappé Hérodote. Il nous décrit, d'une façon fort originale, la manière dont on faisait une statue en Égypte en en commandant les diverses parties aux deux bouts du royaume, parce que tout était calculé d'avance pour aboutir à l'identité. Qu'il y ait un peu d'exagération dans ce récit, nous le croyons facilement. Mais les procédés dépeints par lui n'en sont pas moins incontestables. Des dessins contemporains nous font voir soit un artiste exécutant chez lui le bras détaché d'une statue, soit un autre artiste mettant en place la partie faite ainsi à part, etc. A l'Exposition de 1878, Mariette avait apporté des figures égyptiennes mises dans l'antiquité au carreau ou proportionnées avec des points de repère.

Nous n'aurions pas, d'ailleurs, tous ces détails techniques que la simple observation — la plus rapide — des objets de cette longue période dans un de nos musées, suffirait pour nous donner la conviction qu'Hérodote était dans le vrai et que la convention et, par une conséquence naturelle, la raideur est bien ce qui frappe particulièrement dans l'art égyptien tel qu'il avait été fixé par le canon du second âge de ce peuple. C'est donc avec surprise que nous lisons dans un auteur déjà cité : « Quelle différence, on pourrait presque dire quel abîme, entre l'art égyptien tel qu'on le définissait encore il y a une trentaine d'années et celui que nous révèlent ces statuettes où les attitudes sont si variées et où les mouvements les plus divers sont rendus avec tant de naturel et de liberté. Le mot de raideur était celui qui revenait sans cesse sous la plume du critique quand il voulait caractériser le style du sculpteur de Memphis ou de Thèbes. Or, n'y a-t-il pas au plus haut degré dans ces images une qualité qui est le contraire même de ce défaut, une allure aisée, une flexibilité des membres que les observateurs les plus pénétrants signalent aujourd'hui chez les Égyptiens modernes comme l'un des caractères physiques les plus originaux et les plus persistants de cette vieille race ? »

Eh! sans doute, les figurines et les sculptures de l'ancien empire sont faites avec naturel et liberté. Mais cette liberté, ce naturel n'existent que sous l'ancien empire. Ce ne fut qu'après un intervalle

de bien des siècles que l'on chercha à s'en rapprocher un peu, mais par des procédés différents et en gardant cette habitude du canon, du type consacré, qui était devenue traditionnelle. A l'époque classique de la sculpture égyptienne ces qualités maîtresses avaient complètement disparu et ce que les critiques reprochaient à cette période sera éternellement vrai.

Sous l'ancien empire, au contraire, la liberté est absolue. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, dans les sculptures qui appartiennent le plus incontestablement, en vertu des inscriptions mêmes, aux premières dynasties, nous trouvons des œuvres incomparables et d'informes essais. C'est le propre de la liberté que de proscrire l'égalité. Je ne parle pas de politique, bien entendu, mais d'art.

Quand l'art devient le privilège, le domaine d'une caste, d'une corporation ou d'une coterie, tout finit par se ressembler. Un niveau s'établit. Les idées courantes deviennent des dogmes. On n'est admis maître qu'après avoir été disciple, et dans les disciples un choix se fait. Il faut savoir ceci, ne pas faire cela, calculer de telle manière, sentir de telle façon, ou pour mieux dire, ne plus sentir et emboîter le pas du maître et de l'École. Ceux qui n'atteignent pas une certaine habileté manuelle sont rejetés de la corporation : et les autres ne peuvent faire que ce que les maîtres ont l'habitude de faire.

Les Grecs : Hérodote, Diodore, Platon, etc., nous ont appris qu'à l'époque classique les castes s'étaient définitivement établies en Égypte, et nous-même nous avons eu l'occasion de prouver la chose, d'après les documents contemporains, dans notre cours de droit égyptien. Diodore pense qu'en se transmettant de père en fils dans une caste, les divers métiers se conservaient mieux et se perfectionnaient davantage. Pour les métiers proprement dits, cela doit être : mais pour les questions d'art, il en est différemment. Un fils n'est point artiste parce que son père l'était, et un artiste sous le joug, ne l'est plus guère. Les procédés peuvent se perfectionner ainsi; mais alors l'inspiration manque et l'ouvrier remplace l'artiste.

Telle nous paraît être la cause de la décadence incontestable de l'art égyptien régularisé après les premières dynasties.

Telle nous paraît aussi la cause de l'uniformité des types à cette seconde époque, contrastant sous ce point de vue d'une façon si vive avec la première.

Sous l'ancien empire — en laissant de côté les ébauches mal réussies et mal senties, — ce qui frappe le plus, c'est la variété des figures qui nous ont été transmises. Était-ce parce que « la population

primitive de l'Égypte était peut-être formée d'éléments divers qui, sous les premières dynasties n'avaient pas eu le temps de se fondre en une race homogène »? Nous ne le pensons pas. Il nous paraît plutôt évident que ces différences tiennent autant à la méthode alors employée par les artistes qu'à la nature même des modèles. En effet, nous avons déjà constaté plus haut que si, à une époque plus récente, toutes les représentations se ressemblent, cela tenait surtout aux conventions arrêtées d'avance, au canon consacré, et non à une ressemblance devenue absolue entre toutes les physionomies. Les Égyptiens n'étaient alors pas plus identiques que nos contemporains, les Français actuels.

Mais tandis qu'à l'époque classique, c'est le type admis qu'on reproduit indéfiniment, avec une perfection plus ou moins grande, lorsque l'art était encore libre de toute entrave, c'est-à-dire pendant les premières dynasties, l'artiste digne de ce nom se préoccupait surtout de ce qui faisait l'entité distincte et la vie de son modèle, c'est-à-dire de l'expression particulière et du trait dominant. Les détails des parties accessoires du corps, si je puis m'exprimer ainsi, attiraient bien moins son attention. Le fameux scribe n'a que deux doigts à chacun de ses pieds, etc. Mais ce qui est admirable, et l'on peut presque dire inimitable, c'est : d'une part la pose générale, l'*habitus* du corps; d'une autre part et surtout la tête.

Il faut remarquer, d'ailleurs, d'une façon générale, que cette tradition s'est conservée, en dépit même du canon, dans l'art égyptien. Alors que les têtes se ressemblent, elles sont encore plus soignées que le reste du corps. A toute époque on a négligé les pieds et les mains. Les extrémités des membres, ne reprennent physionomie qu'à l'époque saïte. C'était là une suite naturelle du premier élan donné.

Sous l'ancien empire, on pourrait bien citer des exemples de souplesse dans les membres et dans la pose, mais c'est lorsque cette souplesse paraissait à l'artiste le trait dominant de son modèle. On la remarque particulièrement soit dans les bas-reliefs représentant des danses, des jeux, des travaux divers, soit dans les petites statuettes ayant un sujet semblable, comme, par exemple, la petite pétrisseuse de Boulaq [1]. L'une des statues de bronze de l'ancien empire, récemment acquise par le Louvre, celle de Mésou, nous offre une pose naturelle et gracieuse de l'homme en marche. Mais c'est que le jeune modèle était surtout remarquable à ce point de vue de la grâce juvénile.

1. Voy. les reproductions publiées dans la *Gazette* (t. XVIII, 2e pér., p. 457).

S'agit-il, au contraire, de notre grave scribe, les membres importent peu. Ce qu'on cherche à bien rendre, c'est l'énergie au repos de cette figure remarquable, comme on a voulu rendre l'énergie plus active, plus matérielle, plus sensuelle, de notre tête ou l'aspect bonhomme de ce *cheik-el-balad* que l'on a comparé, avec raison, à un chanoine bienveillant.

Je ne puis suivre ici, loin des originaux, l'énumération des divers types les plus significatifs conservés jusqu'à nous par la sculpture de l'ancien empire. Une fois son attention attirée sur ce côté de la question, notre lecteur n'aura qu'à faire une petite promenade au Louvre et au besoin à la compléter par l'étude des meilleures reproductions de Boulaq. Il lui sera d'abord facile de constater combien, sous ce rapport, à quelques exceptions près, ceux de nos artistes qui ont copié ces admirables modèles les ont mal compris, combien ils ont peu cherché à rendre ce rayonnement de vérité qui était la lumière dans l'art antique de la vallée du Nil. La plupart de leurs reproductions sont de véritables caricatures.

Résumons-nous :

Si l'on veut chercher une caractéristique du style de l'ancien empire, c'est seulement la liberté qui nous la donne. Toutes les sculptures qui ont cette royale liberté sont de l'ancien empire. Mais toutes les sculptures de l'ancien empire n'ont pas cette grande allure, pas plus que toutes ne sont des chefs-d'œuvre. Il y en a même qui sont médiocres ou mauvaises. Ce n'est pas à dire non plus que les médiocres et les mauvaises, que les ébauches mal conçues et mal construites soient plus archaïques que les autres. L'auteur que nous visions tout à l'heure reprochait à Mariette de s'être servi de cette expression « archaïque » à propos de panneaux de bois remontant, avec certitude, aux premières des dynasties égyptiennes et par conséquent à l'origine même de l'art égyptien. « Cette manière de parler ne nous paraît pas exacte, dit-il ; il ne nous semble pas, d'après leur exécution, qu'on puisse les qualifier d'œuvres archaïques. »

Qu'entend-on donc alors par œuvres archaïques? Ne sont-ce pas les plus anciennes (αρχαιος)? Seraient-ce seulement les mauvaises? Mais les mauvaises sont de toutes les époques. Je connais telle sculpture égyptienne de l'époque romaine beaucoup plus archaïque en ce sens que toute autre. J'avais près de chez moi, à Luxeuil, un tailleur de pierres, qui se faisait sculpteur à ses heures et dont les productions avaient tout à fait un aspect préhistorique.

En réalité, un peuple qui possède une écriture aussi compliquée,

aussi représentative, aussi artistique, que l'écriture hiéroglyphique, compte nécessairement des gens ayant l'habitude du ciseau et qui tout naturellement font de grandes figures, des statuettes ou des scènes de bas-relief, avec autant de facilité que s'il s'agissait d'exécuter ces mêmes représentations d'hommes, d'animaux, d'objets dans un texte continu. Or, l'écriture hiéroglyphique se perd en Égypte dans la nuit des temps. Pourquoi s'étonner de voir dès lors la sculpture artistique l'accompagner? L'une n'est pas plus difficile que l'autre, au point de vue de l'habileté manuelle et des instruments à employer. Pour des mains ainsi exercées, l'archaïsme ne consiste plus en des efforts infructueux comme chez les peuples ignorants et sauvages qui ne s'entendent point à travailler le bois, la pierre ou le métal. C'est pour cela qu'en Égypte et dans l'ancienne Chaldée, — qui avait également une écriture lapidaire, savante, compliquée et difficile, — les procédés de l'art sont tout aussi développés aux périodes les plus anciennes, les plus archaïques, qu'aux périodes les plus récentes. En Chaldée également, d'ailleurs, les plus beaux chefs-d'œuvre sont les plus anciens. Je me souviendrai toujours de la surprise admirative que nous avons tous éprouvée quand M. Heuzey nous a montré, parmi les produits des fouilles de M. de Sarzec, remontant à une antiquité véritablement effrayante, une toute petite tête d'une beauté splendide et qui ressemblait d'une façon frappante à plusieurs de nos plus magnifiques productions de l'ancien empire égyptien.

Au contraire, quel art convenu et contre nature que les scènes monumentales de la vie d'Assourbanipal qui remplissent le British Museum!

Pour la civilisation chaldéenne, comme pour la civilisation égyptienne, ce qu'on constate donc, c'est l'inverse d'un progrès artistique depuis les origines.

Revenons à notre tête dont ces considérations générales, indispensables à notre avis, nous ont beaucoup éloigné.

Ce qui frappe surtout dans cette tête, comme d'ailleurs dans les grandes œuvres contemporaines, c'est la vérité de l'expression, c'est la liberté du faire, c'est l'absence de toute convention.

Elle est si différente du type de l'Égytien consacré à la seconde période et conservé même à l'époque saïte qu'on se demande d'abord s'il s'agit bien d'un Égyptien.

Évidemment on ne saurait penser ni à un Nègre, ni à un Sémite, ni à un Méditerranéen. Mais dans les populations blanches de la

Nubie, dans ces races blemmyes dont j'ai récemment raconté l'histoire, ne pourrait-on pas chercher des comparaisons? Mon ami, M. de Rochemonteix, m'a communiqué, de nouveau, des photographies de cette provenance prises d'après nature sur des hommes encore existants. Il y a bien quelques analogies : et cela se comprend, car ces races sont d'après leur langue même, parait-il, une souche congénère à celle des Égyptiens. Cependant, je crois que rien ne nous force à admettre pour notre tête un type étranger à l'Égypte. Le seul argument qu'on puisse invoquer c'est la sauvage énergie qu'ont encore conservée ces descendants des Blemmyes et l'énergie incontestable qu'a voulu rendre l'artiste égyptien. L'argument n'est pas suffisant. Il y a dans les diverses figurations de l'ancien empire toutes les nuances d'expression et de caractère qui existent dans la nature. Nous n'aurions jamais fini cet article si nous voulions donner à ce sujet les preuves innombrables que nous avons entre les mains. Quant au type ethnique il n'est pas ici foncièrement différent de celui qu'on rencontre alors sous les aspects les plus divers.

Le nez, solide, bien planté, ne ressemblait nullement à celui des nègres. Malheureusement, il a subi une mutilation. Les pommettes ne sont pas plus saillantes que dans la plupart des statues égyptiennes. Elles le sont plutôt moins que chez le Scribe. L'angle facial est celui des races élevées. Le front ne recule pas, en dépit de la fausse impression que donne le montage de la pièce. Les bosses frontales sont bien développées et montrent un individu intelligent. Des phrénologues auraient trouvé l'indice d'une énergie de volonté remarquable dans une saillie médiane, oblongue, située vers le sommet de la tête et y soulevant le bord des pariétaux, dont la suture se voit encore à son extrémité inférieure. Le cervelet a pour ainsi dire déjeté en arrière l'occipital par son développement excessif. C'est le signe d'une activité organique prédominante, de passions vives et d'une grande vigueur dans les mouvements corporels, dont le cervelet est une sorte d'appareil de renforcement. Évidemment cette figure n'a pas l'expression ascétique de quelques figures sacerdotales égyptiennes. Notre homme vivait matériellement beaucoup et avait peu la préoccupation des choses uniquement intellectuelles et morales ou des aspirations religieuses. L'examen du système musculaire nous amène à pareille conclusion. Les temporaux, fortement prononcés, les masséters énormes, débordants, cadrent bien avec une ossature solide. C'est ce qu'on pourrait nommer une puissante mâchoire. Du côté du cou, en arrière, les trapèzes sont proéminents, ainsi qu'en avant les

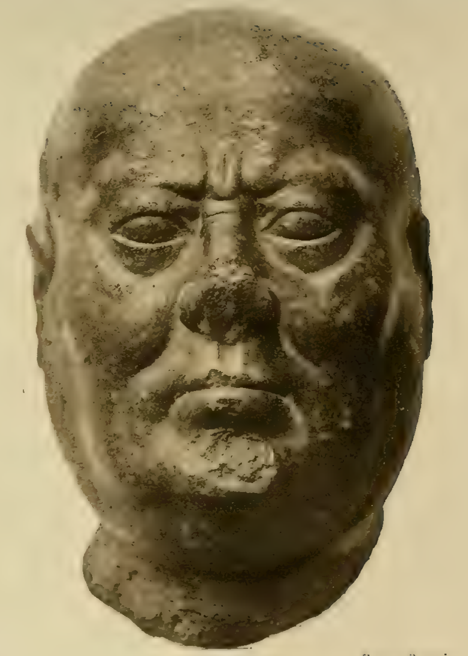
sterno-cleïdo-mastoïdiens. Un cou de taureau soutenait cette tête d'athlète.

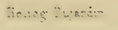
L'artiste a saisi l'expression qui faisait le mieux valoir cet ensemble. La bouche, dont les lèvres, fortes, ne le sont pas plus qu'il ne convient avec de tels muscles, est légèrement contractée. Les yeux fixes, saillants, cerclés de paupières lourdes, et qui paraissent durs, vous regardent en face. Les sourcils sont froncés, — ou du moins les téguments sourciliers, car les poils de toute la tête sont soigneusement rasés.

Ajoutons que cet individu, dont les appareils masticateurs paraissent avoir été bien employés, est plus gras que beaucoup d'Égyptiens ; mais il est encore plus musclé qu'obèse ; et, malgré son double menton, il n'y a aucune analogie entre ce personnage vigoureux, bien nourri, et le bon gros homme nommé par les Arabes *Cheik-el-balad* que Mariette avait apporté à l'Exposition de 1867.

Au point de vue archéologique, nous remarquerons que l'absence complète de toute chevelure (dont les Grecs, d'accord avec les monuments égyptiens, font, à une époque plus récente, l'une des marques distinctives du prêtre) n'est pas rare dans les représentations de l'ancien empire. Qu'il nous suffise de citer dans notre Musée égyptien la merveilleuse tête de l'ancien empire dont nous avons déjà parlé et qui est sur la cheminée de la salle civile, une très belle statue en bois, déjà attribuée par M. de Rougé, à l'ancien empire et qui est placée, même salle, dans une des deux vitrines près de l'entrée, le pétrisseur (vitrine des nouvelles acquisitions, salle des colonnes) et la petite statuette d'un Égyptien de même date (nº 7656, *ibidem*). Dans ce dernier cas, la tête entière est même coloriée en rouge couleur de chair, comme dans le registre supérieur du bas-relief placé tout en haut de la vitrine E de la salle civile et qui représente l'immolation d'un bœuf du temps de l'ancien empire. Au contraire, dans le chef-d'œuvre cité, de la salle civile, on voit les traces noirâtres de cheveux commençont à pousser, ce qui indique que le modèle a posé vingt-quatre heures après la rasûre. Le Scribe, lui, a une chevelure noire coupée ras et imitant par son contour les formes des petites calottes si fréquentes sous l'ancien empire [1].

1. Voir les *Denkmaler* de Lepsius, *passim*. Aux pl. LVII et LVIII, le maître de la maison porte des cheveux en calotte ou une calotte noire échancrée autour des oreilles et les serviteurs ont des calottes blanches presque exactement de la même forme. D'une autre part, à la pl. VI, le seigneur Amten est coiffé en calotte, tandis qu'à la pl. IV, il est en perruque longue. Nos plâtres des bas-reliefs du tombeau de Ti représentent tous les serviteurs ainsi.





Héliog. Dujardin

PORTRAIT D'HOMME

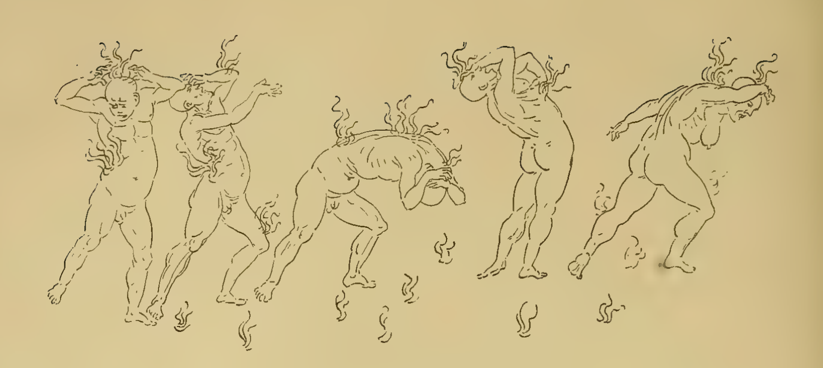
Ajoutons, pour finir, que notre personnage avait le dos appuyé contre une sorte de colonne ou plutôt de mur très étroit. C'est une des positions fréquentes dans les statues de l'ancien empire. Nous citerons, dans le Musée du Louvre, un personnage de la 5e dynastie (A 46) également debout devant une petite colonne carrée ou un petit mur qui lui arrive au bas du cou. La situation est exactement la même pour Skhemka, de la 5e dynastie (A 103), sur le palier. L'appui est alors très peu large et, au bas du cou, n'occupe qu'une faible partie du dos. Ata, le fils de ce Skhemka (A 102), est au contraire assis sur un siège sans dossier comme Pahou-er-nefer (A 107). Dans d'autres cas on trouve un siège à dossier allant jusqu'à moitié, ou plus, de la hauteur de la tête. Nous citerons Amset (A 106), et les deux hommes Ur et Sen (A 43), qui sont assis sur le même canapé.

Enfin, parfois l'un des personnages est debout et l'autre assis contre un semblable mur. Tel est le cas pour l'homme et la femme qui sont représentés sous le nº A 45. L'homme est assis et la femme debout. L'un et l'autre ont la tête appuyée contre un mur disposé exprès par l'artiste pour suivre en partie la forme et la situation des têtes, tandis que le niveau du mur est partout ailleurs plus bas. On voit que ceux qui ont voulu tirer de cette disposition un argument contre l'antiquité de notre nouvelle acquisition se sont complètement trompés.

Tout nous prouve au contraire que nous avons affaire à l'un des plus incontestables chefs-d'œuvre de l'ancien empire.

EUGÈNE RÉVILLOUT.





DESSINS INÉDITS

DE

SANDRO BOTTICELLI

POUR ILLUSTRER L'ENFER DE DANTE

Tu se' lo mio maestro e lo mio autore.
(*Inferno*, I, 85.)



La Bibliothèque Vaticane possède un trésor peu connu, et que lui envie sûrement le Musée de Berlin : ce sont huit dessins ou peintures, dont une entièrement achevée, réunis en sept feuillets, du grand manuscrit de Dante illustré par Botticelli. Cette série nouvelle s'ajoute fort heureusement au recueil incomplet de l'Enfer; de sorte que, si un bienfaisant hasard nous rendait les cinq pages encore absentes, et qui doivent exister, nous aurions, dans sa fleur d'invention première, et dans sa grâce inachevée, toute l'exquise illustration.

Le manuscrit (n° 1896) du fonds de la reine Christine[1] a l'honneur

1. Il provient de la bibliothèque de Petau. Il est relié en basane rouge, aux armes de Pie IX.

de conserver, enfouis pêle-mêle dans un amas de canons, de fragments historiques, de vies de saints, de poésies liturgiques de toutes époques et de tous formats, les sept feuillets précieux, qu'on ne songerait guère à y découvrir. Mais, il y a quinze ans bien comptés, l'*Archiv*



ANGE ET DÉMONS SUR LE SEUIL DE LA TOUR INFERNALE.

Dessin de Botticelli pour illustrer la « Divine Comédie ».

(Bibliothèque du Vatican.)

de Pertz, dans son tome XII, page 326, signalait en ces termes la partie intéressante du long in-folio :

FF. 97-103, fragment d'un très grand et beau ms. de Dante écrit sur quatre colonnes; le verso de chaque feuillet comprend des illustrations, soit à la plume, soit en couleurs, vraisemblablement exécutées à Florence dans la seconde moitié du xve siècle, extrêmement remarquables.

Sur une indication aussi nette, il était naturel à qui connaissait les dessins de Berlin, même à qui était un peu expert en Botticelli,

de retrouver ici le Maître; aussi l'admirable édition entreprise par M. Lippmann [1] dut-elle le conduire à rechercher nos dessins et à les rencontrer. Ils n'ont pas encore été publiés, mais j'apprends qu'on les a photographiés depuis peu, et je souhaite qu'ils soient bientôt reproduits comme ils le méritent [2]. En attendant, j'ai le vif plaisir d'en adresser une primeur, de la Bibliothèque même du Vatican, aux lecteurs de la *Gazette*. J'ai calqué et reporté mes dessins pour la gravure avec tout le soin que j'ai pu, les reprenant attentivement à la plume, et m'efforçant d'être fidèle jusqu'au plus exact fac-similé. Il faut pardonner à un petit serviteur de Botticelli la joie de publier quelques fragments inédits du Maître; d'ailleurs, ce que personne ne saurait exprimer, c'est la finesse du trait, ces tons fanés de l'encre sur le parchemin vieilli, et ces souvenirs du crayon qui transparaît sous la plume, et soutient la forme ou la modèle vaguement.

Le premier dessin illustre le chant neuvième. A gauche est le marais fétide, où les damnés, nageant à demi, hurlent, se frappent du poing, se prennent aux cheveux, sous les nuages de vapeur qui montent. Au milieu se dresse la haute tour crénelée d'où se penchent en criant les trois furies enlacées d'hydres et coiffées de serpents; Botticelli a rendu hardiment ces vieilles nudités qui se tordent et gesticulent, crins hérissés; même si hardiment, qu'une sage Revue aurait honte à les reproduire. A leur côté, un diable aux ailes de chauve-souris, obscène et tragique, brandit en grimaçant la tête de Méduse, bouche ouverte, sifflant de toutes ses vipères. Plus bas, des fenêtres de la tour sortent, parmi les flammes, des têtes de diables tout à fait comiques, et qui font songer à une fantaisie japonaise. Un grand ange d'un dessin charmant, ailes étendues, plane et descend au pied de la tour; le voici debout, repoussant de sa baguette une foule d'autres démons, qui rentrent en grimaçant dans cette tour infernale.

Derrière l'ange, Botticelli a représenté quatre fois le groupe de Dante et de Virgile dans leurs attitudes successives. Faut-il accuser là une naïveté d'artiste? N'y doit-on pas reconnaître plutôt la tradition du moyen âge, et la seule façon, en somme, d'illustrer dans un dessin tout un chant, de l'expliquer entièrement au regard, au lieu de n'en fixer qu'un moment et qu'un détail? Le dessin suit pas à pas le texte,

1. Voyez les deux articles de M. Ephrussi dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai et du 1er juillet 1885.

2. M. J. Strzygowski a fait, sur ces dessins, à l'Institut archéologique allemand, une lecture qui n'a pas été imprimée.

et cherche à en traduire toutes les nuances de sentiment. Ici, par exemple, Dante écoute d'abord, avec stupeur, le récit de Virgile; puis, la main devant les yeux, il regarde le sommet de la tour que



DANTE DANS LA FORÊT.

Dessin de Botticelli pour illustrer la « Divine Comédie ».

(Bibliothèque du Vatican.)

son maître lui indique du geste; puis, à l'apparition de la tête de Méduse, il cache son visage dans ses mains et se serre contre le poète, qui l'appuie à sa poitrine d'un beau mouvement protecteur et tendre, se retournant, l'air inquiet, vers le péril. Enfin, comme il est agenouillé, l'œil encore effaré, Virgile le calme, lui posant une

main sur l'épaule, et de l'autre lui montrant l'ange secourable qui contient du bâton la horde démoniaque.

Dans la partie droite de la composition, en haut, continue le marais avec ses damnés; en bas, les deux poètes sont entrés dans la Cité de deuil, et regardent les tombes flambantes des hérésiarques et des incrédules.

Maintenant nous sommes dans le septième cercle (*fol.* 98). Au milieu, le Phlégéthon se précipite en cataracte. A droite, parmi les rochers, sont assis et accroupis des damnés sur qui pleuvent les flammes. Plus haut, d'autres courent, s'arrêtent, se tordent, se frappent des mains en criant, sous la morsure de la pluie brûlante. Voyez de quelle plume facile et légère ils sont lancés, précisés de contour, indiqués de muscles et d'attaches; cela rappelle le meilleur Signorelli. Dante et Virgile descendent sur la rive opposée du fleuve, les damnés leur parlent, et leur groupe, trois fois reproduit, s'arrête enfin devant la figure griffue de Géryon, qui les recevra sur ses épaules.

Le chant quinzième est illustré par une miniature, analogue de composition au dessin précédent [1]. Le Phlégéthon, rougeâtre, traverse la pente d'un brun uniforme où se détachent le rose monotone des chairs et le rouge vif des flammes. A gauche, paraissent Dante et son maître, le premier trois fois répété, d'abord à la plume, puis avec un commencement de peinture, une robe très rouge, à longs plis flottants, qui répond à la robe bleue de Virgile.

La miniature est inachevée, c'est vrai; mais comme cette gouache épaissit, dérobe la finesse et la précision des traits! Comme ces taches de rouge et de bleu vifs sont peu plaisantes à l'œil! L'effet en est plus marqué encore dans le dessin qui représente les poètes, au chant dixième, visitant les tombeaux d'où jaillissent des flammes, et parlant aux damnés. Cinq fois Dante, quatre fois Virgile se présentent dans ce coloriage trop cru, qui fatigue l'œil habitué à la douceur claire de la plume.

La seule miniature qui soit entièrement terminée, dans son cadre à feuillages d'or, sert de frontispice à l'Enfer. C'est l'immense entonnoir rocheux dont les neuf cercles aboutissent à la figure de Satan. Dessin et peinture sont d'une minutie extrême, peut-être un peu enfantine. Comment indiquer d'ensemble tous les détails du poème, sans tomber dans un de ces amusements bons à regarder à la loupe? Ces petits personnages innombrables manquent de proportion,

1. L'unique gouache que contienne le recueil de Berlin ressemble encore à celle-là, et illustre le chant XVIII de l'Enfer.

ressemblent à des poupées. Cependant il ne faut pas méconnaître le mérite d'un résumé aussi complet. Un familier de Dante retrouve là tout son Enfer, et les amis de Botticelli peuvent y chercher avec intérêt des éléments pour achever son œuvre. Les données de couleurs sont instructives : Dante est vêtu de rouge et de vert, Virgile de bleu et de rose; furies, harpies et diables sont verdâtres ou brunâtres tour à tour; les grands rochers bruns, les fleuves rouges, de sang et de feu, les ailes des diables ont des rehauts d'or. Enfin, serait-il bien hasardeux d'essayer, avec ce canevas, de reconstruire les cinq



LES DAMNÉS POURSUIVIS PAR LES CHIENS.

Dessin de Botticelli pour illustrer la « Divine Comédie ».

(Bibliothèque du Vatican.)

compositions qui nous manquent, pour le début du poème de l'Enfer : l'immense caverne où s'agitent les âmes, Caron dans sa barque, emportant les poètes, le tourbillon des âmes plaintives, Francesca et son amant, et Minos grinçant les dents de colère?

Au verso du feuillet, voici le dessin du premier chant; et d'abord la forêt où Dante est égaré. C'est d'une grandeur admirable, et la plus belle illustration possible. Sous ce dôme de feuillage, entre ces grands troncs d'arbres ébranchés, on sent la profonde solitude :

Ahi quanto, a dir qual era, è cosa dura,
Questa selva selvaggia ed aspra e forte,
Che nel pensier rinnova la paura!
(*Inferno*, I, 4-6.)

A droite est la colline, au pied de laquelle Dante, levant les mains, rencontre la panthère mouchetée. On le voit ensuite, courant pour fuir la lionne. Puis arrive Virgile, barbe et cheveux bouclés sous son bonnet de magicien; et Dante, une troisième fois, dresse les mains d'épouvante, apercevant la louve.

Les deux derniers dessins nous portent plus avant dans le poème. Virgile et Dante ont évité le Minotaure; les voici au bord du fleuve sanglant et qui bout (*fol.* 103, ch. XII). Des têtes et des poitrines en sortent, hurlantes, criblées de flèches par les centaures. Botticelli a compris la grandeur de la scène, et l'a fortement composée, lui donnant pour fond l'amoncellement terrible des rochers, et déployant, massant avec une habileté parfaite ces croupes de chevaux et ces torses vigoureux. Mais, où il est incomparable, c'est au dessin du chant treizième, où il fait entrer les poètes dans l'épineuse forêt dont les troncs furent des hommes, et dont les branches rompues saignent. Les harpies y nichent, et j'en vois une, accrochée à ce houx, qui hurle aux vents et aux nuages. Botticelli l'a dessinée comme Dante :

A le hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre;
Fanno lamenti in su gli alberi strani.
(*Inferno*, XIII, 13-15.)

Une autre, plus bas, s'attache aux branches des griffes et de la queue; d'autres, tranquillement assises, regardent les damnés; une s'élance, avec les chiennes féroces, derrière les malheureux qui fuient, bras levés, éperdus, parmi les pointes des houx. Et comme il est douloureux, ce tronc que termine une tête, et qui pleure, saignant et criant, la blessure que lui fait Dante : « Pourquoi me déchires-tu? N'as-tu donc point de pitié? » Ce dessin-là est une merveille de travail patient et réfléchi, une vraie pénétration du poème.

On voit, par cette description des dessins du Vatican, que Botticelli, peintre de Vénus et du Printemps, s'entendait parfois au tragique. Avec ce notable supplément à la troisième livraison de M. Lippmann, nous posséderons, presque complète, la plus belle illustration de Dante, l'unique, doit-on dire, et telle que la pouvait faire un des rares artistes capables de comprendre le poète souverain. Il serait oiseux d'en reprendre les faiblesses, ou de la vanter en la rapprochant de telle autre bien connue. Je ne parle même pas de nos contemporains; mais, peu de temps après Botticelli, d'autres illustrations furent exécutées pour les Médicis : tel est

le célèbre Dante du Vatican, que l'on appelle à tort Dante de Clovio, puisque ce Clovio trop admiré en a gâté toute une moitié par ses fausses élégances. L'Enfer et une partie du Purgatoire sont illustrés avec une sobriété nerveuse, un dessin net malgré sa maigreur et ses incorrections, une science du paysage, surtout un coloris florentin des plus expressifs ; on attribuerait volontiers ces miniatures à un Monte di Giovanni.

Les compositions de Botticelli, avec leurs scènes juxtaposées, ne s'accommodent plus aux exigences de l'illustration moderne; mais peut-être qu'un éditeur habile, en découpant dans ce grand album des morceaux bien entiers, les gravant sur bois ou sur cuivre avec la belle simplicité des maîtres de la Renaissance, nous donnerait ce Dante des artistes que Baccio Baldini n'a pu exécuter autrefois, et que nous demandons de tout notre désir.

ANDRÉ PÉRATÉ.





LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(PREMIER ARTICLE.)

I.



'OUVRAGE de M. Émile Michel, les *Musées de l'Allemagne*, dont nous avons sous les yeux le superbe premier volume, est un témoignage frappant de l'intérêt de plus en plus vif qu'excitent en France les collections allemandes. Ces collections sont devenues pour les Français, artistes ou amateurs, un objet d'études, une occasion de voyages. Les galeries de Munich et de Dresde sont aussi connues à présent en France que les Musées de la Haye, d'Amsterdam, de Londres ou de Madrid. On ne peut sans doute pas en dire encore autant de Berlin; mais cependant on arrive peu à peu à se convaincre que, des bains de la Bavière et de la Bohême ou de Dresde, on n'est qu'à quelques heures de la capitale de la Prusse et que les trésors d'art qui s'y trouvent réunis valent bien la peine d'un déplacement.

Les collections de Berlin ne possèdent-elles pas, d'ailleurs, les sculptures de Pergame, qui doivent être exposées dans un bâtiment spécial, le *Pergamon-Museum?* N'offrent-elles pas un ensemble complètement à part et unique en son genre, le Musée ethnographique, dont le nouveau bâtiment a été récemment ouvert au public? N'y a-t-il pas aussi un musée des arts industriels qui se distingue par son organisation modèle? Les collections d'art ancien n'ont pas été non plus négligées; la galerie royale de tableaux a subi, des augmentations et des transformations qui l'ont absolument transfigurée. Elle est devenue une des plus importantes galeries de l'Europe.

On attribue généralement les succès de sa récente renommée aux acquisitions nouvelles qui ont été faites dans ces dernières années; mais en cela on n'a pas tout à fait raison; bien d'autres causes essentielles ont contribué à produire ce résultat. En modifiant complètement la construction, on a créé de vastes salles, éclairées par le haut, suffisantes pour les grandes toiles, et pour les petites peintures on a aménagé des pièces de moindre dimension, éclairées sur les côtés, dont la disposition et la décoration sont favorables aux tableaux, tout en restant simples et sobres. On a apporté le plus grand soin au placement des toiles dans les différents salons. Dans ce classement on n'a pas craint de mériter le reproche, qu'on adresse ordinairement aux Allemands à l'étranger, d'être par trop théoriciens et systématiques, même en fait de peintures.

Les salles forment deux parties presque égales en quantité, dont la première est occupée par les Écoles germaniques, la seconde par les Écoles italiennes, les unes et les autres rangées par ordre chronologique. Ce système, toutefois, n'a pas été poussé à l'extrême; car on s'est avant tout préoccupé, en classant les tableaux, de produire un effet d'ensemble harmonieusement agréable. On s'est efforcé d'arriver à ce résultat, que chaque surface murale fît l'effet d'un seul panneau; on a cédé aux exigences d'une certaine symétrie dans la disposition des œuvres se faisant pendants, tout en tenant un certain compte de la variété des contrastes dans la nature des sujets aussi bien que dans le ton et la couleur des toiles. Dans les grandes collections publiques, isoler en quelque sorte les toiles les unes des autres par le contraste est le seul moyen d'éviter l'impression de monotonie et de fatigue que causent toujours d'aussi vastes emmagasinements de tableaux.

Sans doute la disposition des galeries présente encore certains inconvénients, même depuis la reconstruction du bâtiment. Le plus sérieux est, sans aucun doute, le manque de développement. Bien que, depuis douze ans environ, la moitié des toiles, qui étaient exposées dans les galeries, en aient été enlevées et transportées pour la plupart dans les musées de province, il a fallu néanmoins, dans presque toutes les salles, serrer les tableaux les uns contre les autres et les faire monter jusqu'aux corniches. Et cependant, les magasins sont encore remplis de peintures intéressantes des différentes Écoles.

Il convient de remarquer que si la disposition des salles n'est pas toujours ce qu'elle devrait être, c'est que, dans la reconstruction, on a été gêné par les anciens murs. Les salles sont trop régulières, trop uniformes et ne présentent pas assez de variété dans

leur plan et dans leur système d'éclairage pour qu'on ait pu y installer, de place en place, des statues, des meubles précieux, des tapisseries des Gobelins et autres pièces de décoration qui offrent, je le crois, le meilleur moyen de rompre un peu l'uniformité des Musées modernes. Une construction nouvelle pour les anciens tableaux et pour les sculptures du Moyen âge et de la Renaissance s'impose donc et, tous les ans, on en comprendra davantage la nécessité.

II.

Mais ceci appartient à l'avenir. Jetons maintenant un regard sur le passé de la galerie de Berlin, avant d'y entrer pour y examiner ses meilleures et ses plus intéressantes peintures.

L'histoire de la galerie de Berlin peut être racontée en quelques mots. Cette galerie est la plus récente de toutes les grandes collections publiques de l'Europe.

Le 3 septembre 1830, fut ouvert le musée construit par Schinkel, aujourd'hui l'ancien musée, dont l'étage supérieur était réservé à la peinture. Le catalogue publié alors, mentionne mil cent quatre-vingt-dix-huit tableaux. Ces peintures provenaient, dans les nouvelles salles, en partie de la galerie romaine de Giustiniani, achetée à Paris en 1815, en partie d'un choix des œuvres provenant des anciennes propriétés royales et enfin surtout de la galerie du négociant anglais Solly, établi à Berlin, qui fut acquise en 1821. La collection Giustiniani dont une moitié à peu près fut achetée, à la même époque, pour la galerie de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, avait été presque tout entière formée par le cardinal Giustiniani, au commencement du XVIIe siècle, à Rome. Il s'ensuit que le choix fait pour Berlin comprend principalement des tableaux de l'École de Bologne et des peintures naturalistes, notamment du Caravage, dont le cardinal était l'admirateur et le protecteur. La récolte faite dans les châteaux royaux fournit une série de tableaux d'autel, pour la plupart très grands, ou de peintures historiques de Rubens, Van Dyck et Rembrandt, de même qu'une série de bonnes peintures des peintres de genre et paysagistes néerlandais, enfin quelques toiles italiennes de valeur et d'anciens tableaux allemands. Dans la quantité d'excellentes peintures françaises du siècle dernier, notamment de Watteau et de ses successeurs, dont l'art excitait l'admiration et l'enthousiasme



Musée de Berlin

LE CONCERT DES ANGES

Volets supérieurs du retable de l'Agneau mystique peint par les frères Van Eyck

Gazette des Beaux-Arts

de Frédéric II, on ne choisit, hélas! que quelques pièces insignifiantes, ce qui répondait au goût du temps.

La galerie Solly contenait ce qui manquait à cette collection : des peintures de la vieille École flamande, entre autres les volets du retable de Gand des frères Van Eyck ; quelques chefs-d'œuvre allemands, notamment le *Portrait de Georges Gisze*, par Holbein ; mais surtout une quantité considérable de peintures de toutes les Écoles des XIVe et XVe siècles, comme jamais aucune autre galerie particulière n'a pu en offrir. Dans toutes les acquisitions qui suivirent, dès 1830, on se préoccupa avant tout de combler les lacunes, afin d'arriver à donner aux visiteurs un aperçu aussi complet que possible dans son ensemble du développement de l'histoire de la peinture. Au commencement, ces efforts furent couronnés d'heureux résultats : la *Vision de saint Antoine*, par Murillo, de grands tableaux d'autel par Andrea del Sarto et Moretto, la *Madone de Terranuova* de Raphaël, et une autre madone, plus ancienne, du même maître, trois triptyques de Roger van der Weyden, deux peintures de Thierry Bouts, le tableau de famille de G. Metsu, le *Repasseur de ciseaux* de G. Ter Borch et d'autres œuvres remarquables de ces grands artistes.

Mais déjà, peu de temps après l'arrivé au pouvoir de Frédéric-Guillaume IV (1840), malgré le grand intérêt que ce souverain portait à l'art, cette activité se ralentissait considérablement. Dans un espace de temps d'environ trente ans, on ne fit que quelques rares acquisitions d'œuvres valant la peine d'être mentionnées. A son grand chagrin, le directeur de la galerie, le professeur Waagen, dut manquer les nombreuses et avantageuses occasions d'achat qu'avait fait naître la révolution de 1848.

C'est seulement au commencement de l'année 1873 que des ressources suffisantes et l'intérêt porté au musée par un haut protecteur, le prince héritier, permirent de contrebalancer un peu les effets de cette longue inertie.

En 1874, on acheta en bloc la collection Suermondt, à Aix-la-Chapelle, et par là on se procura l'avantage inappréciable d'avoir des peintures de premier ordre de Jean van Eyck, de Hans Holbein, de Velasquez et de maîtres hollandais tels que Rembrandt, Jacob van Ruisdael, Adrian van de Velde, Paul Potter, Albert Cuijp, Van der Neer, J. Vermeer, Th. de Keyser, Frans Hals, etc. ; de plus, l'achat de la galerie du Palazzo Strozzi, à Florence, faisait entrer au musée de bons portraits du Titien, de Botticelli et du Bronzino. Des acquisitions isolées y ajoutèrent des œuvres marquantes de toutes

les Écoles, notamment de Botticelli, de Signorelli, de Verrocchio, de Masaccio, de Fra Angelico (triptyque du *Jugement dernier* de la galerie Dudley), des peintures d'Albert Dürer, entre autres, le célèbre *Portrait de Holzschuher;* trois peintures sur des sujets bibliques de Rembrandt, des tableaux de P.-P. Rubens, Pieter de Hooch, Frans Hals, Nicolas Poussin, Tiepolo, Greuze, etc.

De la galerie de Blenheim, le Musée de Berlin a acquis, un an avant la vente, la fameuse grande *Bacchanale* et l'*Andromède* de Rubens, de même que la soi-disant *Fornarina* de Sébastien del Piombo et un portrait de Joos de Cleef.

La réinstallation du musée dans le bâtiment reconstruit donna lieu à une revision complète des magasins. Le résultat de cette revision fut d'enrichir les plus anciennes Écoles, et en particulier l'École italienne des XIVe et XVe siècles, de tableaux de maîtres rares et intéressants. Des panneaux de Melozzo da Forli, Leonardo da Vinci, Liberale, D. Morone, etc., entrèrent ainsi dans les galeries, et, en partie à cause de leur délabrement, en partie à cause de leur intérêt purement archéologique, furent placés dans des pièces qui leur ont été spécialement affectées.

Comparée aux autres grandes galeries, comme le Louvre, la National Gallery, les Musées de Florence et de Madrid, l'Ermitage, etc., la galerie de Berlin restera toujours au second rang, si l'on évalue l'importance d'une collection d'après le nombre des chefs-d'œuvre des grands artistes, aux époques où la peinture a atteint son apogée; mais il en serait autrement, si l'on compare les collections au point de vue de l'intérêt *historique,* en tenant compte des séries non interrompues de maîtres et d'écoles qui s'y trouvent représentés. A ce point de vue spécial, la galerie de Berlin tient la tête avec la National Gallery de Londres. Si l'on s'en tient aux différentes écoles du XVe siècle, au nombre et à la beauté des spécimens qu'elles en peuvent montrer, ces deux galeries ont la prééminence sur toutes les autres collections. C'est par là que le Musée de Berlin doit tenir une place supérieure, du moins si, comme je le crois, l'idée qu'on se fait aujourd'hui du grand art du *Quattro-cento* est une prédilection durable et non une affaire de mode passagère; car, plus le public devient compétent en matière d'art, plus il doit comprendre que la note sérieuse, la note sacrée, la naïve assimilation avec la nature, qui distinguent les maîtres de cette époque, produisent plus d'effet et sont plus près de la vérité, de la clarté et de la perfection que les œuvres produites plus tard par des artistes puisant dans leur

seule imagination l'essence de leurs inventions plus pompeuses. Aussi, en parcourant les salles de la galerie de Berlin, nous arrêterons-nous de préférence devant les précurseurs de la Renaissance.

III.

L'ANCIENNE ÉCOLE FLAMANDE

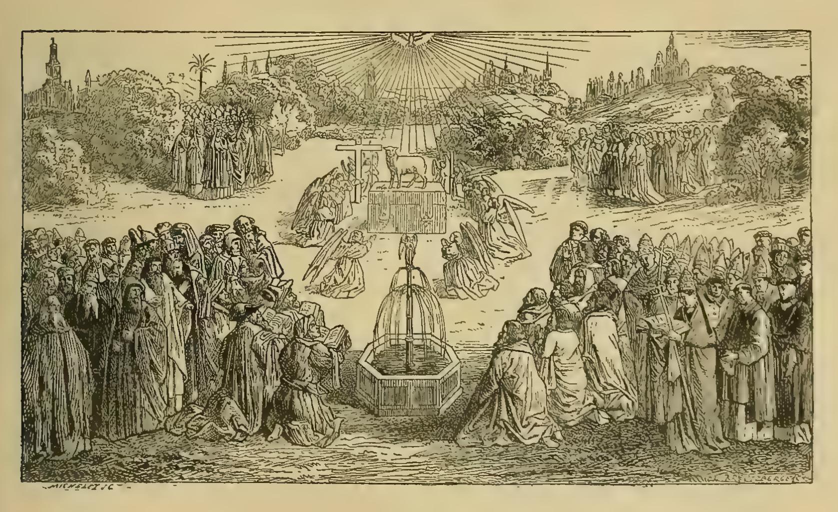
Dans une étude sur l'art flamand au xve siècle, la Galerie de Berlin est à citer en première ligne pour les œuvres qu'elle possède de cette École; elle le serait encore, ne comptât-elle parmi ces œuvres que les six volets du tableau d'autel de Gand, des frères Van Eyck. Mais elle offre en outre au visiteur quatre tableaux de Jean van Eyck et plusieurs œuvres, la plupart importantes, de presque tous les successeurs de Jean van Eyck arrivés à la postérité. Il n'est donc pas de collection, sans excepter même les musées de Belgique, qui soit aussi importante que la Galerie de Berlin pour l'étude de l'École ancienne flamande. En dehors des volets du tableau d'autel de Gand, peu des tableaux dont nous avons à parler proviennent de la collection Solly ; les châteaux royaux ne possédaient rien de l'École flamande; pendant ces dernières douze années, trois nouvelles peintures de Jean van Eyck furent acquises ; mais la plupart de ces œuvres ne furent achetées que dans les dix années qui suivirent l'ouverture du Musée de Berlin. L'intérêt particulier du directeur Waagen et des protecteurs du Musée et les tendances religieuses du roi se tournèrent vers la vieille École flamande dont les œuvres n'étaient alors ni très rares ni d'un prix très élevé. Un témoignage de cette prédilection particulière pour cette École se manifesta par l'achat de la galerie Solly à laquelle le tableau d'autel des Van Eyck donnait une importance que disent bien et le prix final, assez élevé pour le temps, et les offres qui vinrent d'ailleurs, notamment de la galerie des frères Boisserée, à Cologne.

Le maître-autel de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, comptait douze panneaux superposés en deux rangs : les quatre panneaux du milieu se trouvent encore à leur place dans la cathédrale, deux volets sont au Musée de Bruxelles, les six autres volets sont à la Galerie de Berlin. Comme ces volets sont peints des deux côtés, il se trouve que c'est le Musée de Berlin qui possède la plus grande partie de l'œuvre.

Le tableau d'autel de Saint-Bavon fait date dans le développement de l'art chrétien, dont il est en même temps un des plus grandioses monuments. Son importance artistique n'est pas inférieure à sa valeur d'enseignement chrétien, et en cela l'œuvre des frères Van Eyck peut être mise à côté d'une autre de la même époque, les fresques de Masaccio au Carmine de Florence. Dans aucune autre œuvre le sentiment du moyen âge n'a été exprimé d'une façon aussi sublime et en même temps avec cette clarté et cette simplicité. La *Fontaine de vie* de Hubert van Eyck, qui précéda l'*Adoration de l'Agneau* et dont le Musée de Madrid possède de la fin du xve siècle une copie fidèle mais sans grande valeur artistique, ne semble être qu'une préparation imparfaite à ce chef-d'œuvre.

La partie extérieure du tableau d'autel, celle qu'on voit quand le tableau est fermé, a trait au mystère de la Rédemption avec son Annonciation et les petites figures des prophètes et des sibylles qui se trouvent dans la partie cintrée. A l'intérieur, les panneaux supérieurs nous montrent la magnificence du royaume des cieux : Dieu le Père trônant, vers qui se tournent la Vierge et saint Jean-Baptiste priant pour le genre humain soumis au péché ; enfin la chute avec sa première conséquence, le meurtre d'Abel. Les panneaux du bas célèbrent la rédemption du genre humain par le sang du Christ. Il est très caractéristique du tempérament doux et éloigné du tragique des Van Eyck que cette Rédemption ne se manifeste pas ici par la crucifixion de Jésus, mais par l'allégorie de l'Agneau dont le sang est versé dans le calice, sur l'autel, qu'entourent des anges tenant les instruments de la Passion, tandis que, sur le devant, se trouve une fontaine de bronze, « la fontaine de vie ». Les élus s'approchent pour reconnaitre et glorifier le mystère de la Rédemption, ce sont les pèlerins de la Jérusalem céleste. Ce n'est pas dans le saint temple que l'artiste assemble les élus, selon l'usage ; son sens naturaliste lui inspire pour les réunir un paysage purifié par l'esprit de Dieu et où l'on croit entendre sonner les cloches. Les premiers pèlerins sont les précurseurs et les apôtres du Christ, déjà agenouillés, en méditation, aux deux côtés de la fontaine de vie ; derrière eux, d'un côté, les ecclésiastiques de tout rang ; de l'autre, de pieux laïques parmi lesquels des têtes couronnées et des poètes aux tempes ceintes du laurier ; dans le fond, près de l'Agneau, les martyrs. A gauche, s'avance une cavalcade de pieux chevaliers conduits par saint Georges, saint Sébastien et saint Michel et comptant dans ses rangs Jean et Hubert van Eyck eux-mêmes ; à droite,

ENSEMBLE DU RETABLE DE L'« AGNEAU MYSTIQUE », PAR LES FRÈRES VAN EYCK.



ADORATION DE L'AGNEAU, PAR JEAN VAN EYCK.

(Fragment du retable de l'« Agneau mystique ».)

les saints ermites descendent par les gorges boisées de la montagne; au fond, à travers une fertile vallée, les pèlerins sous la conduite du géant saint Christophe.

Le même sentiment d'adoration recueillie que respire toute cette scène se retrouve dans les portraits des deux fondateurs, à l'extérieur du tableau, Jodocus Vydt, bourgmestre de Gand, et Isabelle Burluut, sa femme, séparés par les statues des deux Jean, et agenouillés en prière.

De même que par son sujet, ce tableau est aussi par sa mise en œuvre artistique la plus éclatante célébration de la délivrance, la délivrance de la nature rendue à elle-même; c'est l'heureuse alliance du vieil art chrétien avec le culte de la réalité. La sincérité et la naïveté avec lesquelles l'artiste nous donne dans son Adam et Ève les premiers modèles venus, nous feraient déjà oublier leurs laideurs, alors même que ces laideurs ne se montreraient pas accompagnées de cette maîtrise de facture qui n'a pas été égalée et qui semble inconsciente et de cette chaude magnificence dans la couleur.

La question de la part qui revient à chacun des frères Van Eyck dans ce merveilleux tableau d'autel a donné lieu à bien des controverses et ne saurait être résolue avec certitude. Hubert, l'aîné, mourut et fut bientôt presque oublié pour son frère; on sait qu'il participa au tableau d'autel de Saint-Bavon seulement par l'inscription suivante découverte sur les volets du Musée de Berlin :

PICTOR HUBERTVS E EYCK MAIOR QVO NEMO REPERTVS
INCEPIT PONDVS QVOD IOHANNES ARTE SECVNDVS
FRATER PER FECIT IVDOCI VYD PRECE FRETVS.
VerSVs seXta MaI. Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Le jeune Jean van Eyck se place modestement derrière son frère mort, pour la part prise à l'œuvre commune; on en peut conclure que Hubert en avait achevé une bonne partie et, me semble-t-il, la plus considérable, quand la mort vint le surprendre en 1426. Jean ne peut avoir travaillé au tableau d'autel de Saint-Bavon en même temps que son frère, car il était alors loin de Gand, à la cour du duc Jean de Bavière, et il ne peut s'être mis, avant 1430, à l'achèvement de l'œuvre commencée, car il resta jusqu'à cette année loin de Gand, au service de Philippe le Bon, notamment pour un voyage en Espagne et en Portugal. Ces dates me confirment dans l'opinion que c'est à Hubert qu'il faut laisser la partie capitale dans le tableau d'autel de Gand. Incontestablement la composition du tout est due à Hubert,

qui a certainement en outre couvert tous les panneaux et en a fini ou presque fini tout un rang. Je verrais volontiers sa main et exclusivement la sienne, dans les peintures extérieures, notamment dans les superbes portraits du fondateur et de sa femme. Dans ces derniers par la simple considération que le fondateur, déjà âgé, d'une œuvre aussi coûteuse et aussi longue aurait eu difficilement la modestie d'en attendre l'achèvement avant d'y voir son portrait. Dans les panneaux principaux, j'attribuerais encore volontiers et entièrement à Hubert les trois grandes figures détachées. Dans les anges chantant et faisant de la musique, on pourrait reconnaître déjà une autre main qui à la chaude couleur de chair primitive ajoute des tons froids, violets et roses, et qui, çà et là, a repeint quelques cheveux dans les chevelures éparses. Dans Adam et Ève, qui est peut-être la première et la plus sincère reproduction du corps humain devant l'esprit chrétien, il n'y a évidemment qu'une seule et même main, que ce soit celle de Hubert ou celle de Jean. En tout cas, on reconnaît celle de Jean van Eyck dans les panneaux du bas de l'œuvre, surtout dans celui du milieu ; c'est dans l'achèvement de ces panneaux qu'est la part la plus réelle de Jean. En somme, il me semble que le travail de Jean van Eyck ne saurait, sans désavantage pour lui, être comparé à celui de son frère, qui lui est très supérieur; mais nous ne devons pas lui en faire un reproche : il s'agissait d'achever une œuvre déjà très avancée à laquelle Jean van Eyck était resté tout à fait étranger jusque-là et pour laquelle il n'avait pas la ressource d'études laissées par son frère, non plus que celle d'études personnelles; un travail comme celui qui lui incombait devait fatalement arriver à pécher par le manque de fraîcheur, de largeur et de sûreté.

Cette question de la part à faire à chacun des deux frères dans le tableau d'autel de Saint-Bavon, et dont je ne puis m'occuper plus longuement ici, devrait naturellement être résolue d'après les œuvres attribuées sans conteste à Jean van Eyck et dont nous possédons heureusement un nombre assez considérable. Mais ce qui rendrait encore toute conclusion un peu hasardée, c'est la grande différence que ces œuvres, surtout celles de la première époque du peintre, présentent entre elles : qu'on compare seulement, en effet, la petite Madone de Ince Hall avec le double portrait de la National Gallery de Londres et ces deux tableaux avec le portrait d'Arnolfini, au Musée de Berlin, ou avec le petit portrait d'homme de la National Gallery, tous les quatre peints en deux ou trois ans.

Le tableau d'autel de Saint-Bavon offre, par sa richesse et sa variété, comme une collection de tableaux des frères Van Eyck. Le Musée de Berlin a la fortune de posséder, outre ces six volets, un nombre d'œuvres de Jean van Eyck tel qu'aucun autre musée n'en saurait montrer : quatre tableaux de dimensions moindres que ces volets.

Le moins précieux de tous ces tableaux est un *Christ roi des rois*, dans lequel Jean van Eyck a évidemment essayé de redonner un type hiératique, peut-être quelque icône célèbre, mais où l'attitude figée et le manque de sens de la nature sont insuffisamment compensés par le charme du coloris. On lit encore sur le vieux cadre original l'inscription suivante en gothique ornée : *Johes de Eyckmc fecit et apleviit anno 1438. 31 January. Alsich chan.*

Quelle différence entre ce *Christ* et l'*Homme à l'œillet* acquis avec la collection Suermondt ! Ici tout est vérité, nature rendue sans détours, et en même temps grand style d'œuvre d'art. Ce portrait d'un personnage de la cour de Philippe le Bon (à en juger par la croix de saint Antoine qu'il porte au cou) est devenu célèbre en France par la gravure de Gaillard, un chef-d'œuvre dans son genre, que la *Gazette* publia en 1869. Certes, jamais l'étude de la face humaine dans tous ses détails n'a été poussée aussi loin en même temps que la tenue de l'ensemble et l'expression de toute la personnalité rendus d'une façon aussi saisissante. Un autre petit portrait que le Musée de Berlin possède depuis un an seulement et qui a été acquis à la vente John Nieuwenhuis de Londres, offre un intéressant contraste avec l'*Homme à l'œillet :* tout l'effort y est concentré dans l'effet de couleur de la face qui, s'enlevant en ton de chair lumineux sur fond sombre dans l'opposition du vermillon d'une coiffure en turban et du vert foncé du vêtement, arrive à une surprenante vérité de rendu. Il n'y a pas de doute sur l'original représenté ici; tous ceux qui ont vu le superbe double portrait de la *National Gallery* n'ont pas oublié cette tête de jeune homme avec ses traits d'une laideur si accentuée. On avait d'abord supposé, d'après l'inscription assez singulière : *Johes de Eyck fuit hic*, que ce portrait était celui du maître lui-même ; nous savons aujourd'hui que c'est bien plutôt celui de Jean Arnolfini, représentant d'une maison de commerce italienne à Bruges, personnage assez intimement lié avec le duc Philippe et que nous retrouvons ici un peu plus âgé peut-être que dans le portrait de Londres, lequel porte la date 1434.

Le Musée de Berlin possède encore de Jean van Eyck une *Madone*

provenant également de la galerie Suermondt ; sans doute le catalogue ne la donne que comme l'œuvre d'un successeur de Jean van Eyck, mais il s'est produit ici ce qui arrive naturellement dans la critique





PORTRAIT DE JODOCUS VYDT ET DE SA FEMME (MUSÉE DE BERLIN).

(Volets du retable de l' « Agneau mystique », par les frères Van Eyck.)

des trésors d'une grande collection où la présence de morceaux de toute première valeur fait que, à côté, des œuvres de valeur moindre sont tout de suite et injustement tenues pour des morceaux d'élève ou des copies. C'est ainsi qu'un certain nombre d'œuvres intéres-

santes de la vieille École flamande au Musée de Berlin ont été méconnues ; je voudrais les examiner de plus près.

Pour ce qui est de la *Madone* que, en dépit du catalogue, j'attribuerai à Jean van Eyck, un certain doute est naturel. L'enfant Jésus, de proportions très exiguës, est pauvre de dessin et d'expression, l'indécision des plis du manteau donne à la Vierge un manque de sûreté qui étonne chez Jean van Eyck. Mais un examen attentif montre que presque tous ces défauts doivent être mis sur le compte d'une restauration maladroite dont a malheureusement souffert tout le bas du tableau ; mais le haut est absolument conservé et porte, à ne s'y pas tromper, la marque du maître. La tête de la Vierge est la plus céleste et la plus gracieuse qu'on puisse voir et bien digne de la couronne qui la pare, et l'exécution artistique en demeure très supérieure. L'effet de la lumière du soleil, l'enchantement du clair-obscur dans la haute nef de cette cathédrale gothique sont d'une telle maîtrise que Crowe et Cavalcaselle ont cru voir dans ce tableau une copie par un maître hollandais comme Pieter de Hooch. Certes, cette Madone ne peut se comparer, pour la richesse du coloris, le caractère du dessin et la mise en scène de la figure dans l'intérieur de la cathédrale, au merveilleux petit triptyque de Dresde, mais elle laisse loin derrière elle ses pareilles de Ince Hall et de Burley Castle, de même que celle d'Anvers.

Nous ignorons si parmi les successeurs de Jean van Eyck dont les œuvres nous ont été conservées quelqu'un d'eux fut à proprement parler un élève du maître, mais plusieurs d'entre eux montrent son influence d'une façon si complète, ou portent si étroitement la marque de son époque, que nous devons les appeler, bien qu'improprement, des élèves de Jean van Eyck. Presque certainement Petrus Cristus, qui peu d'années après la mort de Jean van Eyck obtint le titre de citoyen de Bruges, fut réellement un élève du maître. Le Musée de Berlin possède deux œuvres signées de lui, deux volets d'un tableau d'autel à Burgos, datées 1452. L'un des panneaux représente le Jugement dernier, le second une Annonciation et une Nativité superposées. Par l'ovale des têtes, les draperies, la couleur solide et le ton de chair bruni, cet artiste approche singulièrement de son maître; ce qui lui manque, c'est la spontanéité du sentiment, c'est aussi la luminosité et la transparence du coloris qui font que, placés à côté de ceux de Jean van Eyck, ses tableaux sont pauvres d'effet et que leur coloris semble lourd et métallique. Ce n'est qu'exceptionnellement que Petrus Cristus a ce coloris clair et chaud

et cette lumière et cette réalité dans le paysage que montrent son petit tableau d'autel au Musée de Madrid et sa grande *Mise au tombeau* à Bruxelles (de fait, ce dernier tableau n'est pas catalogué à Bruxelles comme étant de lui). Ces qualités, on les retrouve dans un petit portrait de jeune femme au Musée de Berlin, représentant une prétendue lady Talbot. Malgré le peu de charme de ses traits, malgré ses yeux obliques et fatigués, cette figure exerce un singulier attrait par sa conception naïve, la vérité de son coloris pâle et sa facture. Ce portrait est peut-être le pendant d'un autre, peu connu et appartenant à lord Verulan, représentant Edward Grimston qui fut plusieurs fois envoyé en ambassade dans les Pays-Bas, et daté 1446. Les dimensions des deux portraits sont les mêmes, les deux fonds sont revêtus du même lambris. Nous aurions donc à voir dans la jeune femme du Musée de Berlin la femme de Edward Grimston qui de toutes façons n'était nullement une lady Talbot.

Le Musée de Berlin possède deux tableaux d'un artiste qui par l'époque et la manière se rapproche beaucoup de Petrus Cristus et par conséquent tient immédiatement à Jean van Eyck, mais déjà avec des traits qui rappellent Rogier van der Weyden. Ces deux tableaux se font pendant et représentent : l'un, la *Rencontre de sainte Anne et de la Vierge*, l'autre l'*Adoration des rois Mages*. Un troisième tableau, de mêmes dimensions et faisant pendant avec les deux précédents, a été acquis à la vente Beurnonville par M. Oscar Hainauer de Berlin. Dans l'un des tableaux se trouve le fondateur, un abbé agenouillé, membre, à en juger par les armes, de la famille flamande des Van Beckere; les armes d'abbaye que l'on voit là ne sont pas des armes flamandes. L'ancienne attribution de ces œuvres à Gérard van der Meire de Gand n'est pas sans quelque fondement, mais on n'a pas de tableau bien authentique de cet artiste, non plus que de son compatriote et contemporain Jean van der Meire.

Les œuvres du maître dont nous parlons, et dont une répétition de la *Rencontre de Marie et de sainte Anne* a passé de la galerie Lütschena au Musée de Leipzig, font au premier abord une impression assez défavorable. La composition est simple jusqu'à la pauvreté, les figures sont d'une exiguïté choquante, les visages d'une laideur monotone avec leurs longs nez et leurs petits yeux clignotants. Le paysage est caractérisé par la hauteur extraordinaire de l'horizon. Mais en somme, et telles quelles, ces œuvres possèdent avec leur solide et chaude couleur brune, leur facture consciencieuse et leur

sincérité réaliste dans le paysage, de fortes qualités personnelles qui mettent leur auteur à côte de Petrus Cristus.

Le Musée de Berlin possède (n° 552) un petit tableau sans attribution et représentant la *Mort de la Vierge*, dont je ne parlerais pas ici s'il n'était dans la manière d'un artiste que nul encore n'a remarqué, bien qu'il soit un des plus anciens, des plus personnels et des plus remarquables successeurs de Jean van Eyck et de Rogier van der Weyden. C'est M. Henry Hymans qui a attiré mon attention sur le chef-d'œuvre de ce maître, un triptyque que possède la comtesse de Mérode à Bruxelles. Le panneau central représente l'Annonciation, l'un des volets Joseph dans son atelier de charpentier et l'autre le donateur avec sa femme. Au commencement de ce siècle, quand on désignait les maîtres anonymes par des rubriques particulières, on eût donné à l'auteur de ce triptyque le nom de « maître à la souricière ». En effet, le saint Joseph que nous montre l'un des volets est occupé dans son atelier à confectionner des souricières dont une a été placée sur le rebord extérieur de la fenêtre comme pour la montre. On voit, par cette scène, que notre artiste est un réaliste décidé; ses figures, courtes et ramassées, sont prises sur nature, sans toutefois que les physionomies aient l'individualité et le caractère qu'on attendrait d'un observateur aussi libre. Mais le manque de beauté et de caractère de ses types est compensé par la vigueur, la solidité et le brillant des tons, la luminosité du coloris un peu sombre et par un art du clair-obscur qu'on ne retrouverait chez aucun autre peintre des Pays-Bas au xve siècle. Cet artiste pousse si loin l'observation des effets de lumière que, dans une chambre éclairée de différents côtés, il donne aux divers objets des ombres variées dont, en outre, la perspective demeure irréprochable. Ses intérieurs sont très remplis et l'exécution de chaque meuble et de chaque ustensile est poussée jusqu'au moindre détail, ce qui fait qu'aucun autre artiste ne nous a laissé un tableau aussi complet de l'arrangement d'un intérieur gothique. Bruxelles possède encore de ce maître un second tableau aussi important que celui dont nous venons de parler; M. Henry Hymans y avait déjà reconnu la même main que dans le triptyque de la comtesse de Mérode. Le tableau est plus grand et représente une Madone dans un intérieur; il a été acquis par le propriétaire, M. Somzé, en Italie. On voit au Musée de Cassel une *Annonciation*, cataloguée École des Van Eyck, qui, sans avoir la même valeur que l'*Annonciation* du triptyque de Bruxelles, la rappelle de très près. Il y a d'ailleurs d'autres tableaux qui font penser au

« maître à la souricière », notamment à la National Gallery de Londres où deux portraits vigoureux d'homme et de femme (n° 653) attribués à un Rogier van der Weyden le jeune, peuvent être rapprochés de ceux du donateur et sa femme dans le triptyque de la comtesse de Mérode. Mais c'est surtout ce petit tableau connu, représentant la *Mort de la Vierge* et qui toujours a été attribué à Martin Schöngauer, que je voudrais rapprocher de l'œuvre bien authentique de l'auteur de ce triptyque : c'est des deux côtés la même vigueur et la même solidité de coloris, le même clair-obscur très raffiné, la même laideur de types, la même façon de traiter la perspective des villes dans les fonds, si toutefois j'ai le beau triptyque de Bruxelles bien présent à la mémoire. Quant à Hugo van der Goes, que l'on met maintenant aussi en avant comme auteur de cette *Mort de la Vierge*, les qualités que nous venons d'énumérer ne sont pas précisément les siennes, mais il se peut bien que la copie libre que possède le Musée de Prague soit de lui. Hugo van der Goes rappelle, en somme, d'assez près, comme successeur ou comme élève, le maître dont nous venons de parler et dont les œuvres, par leur exécution et par les costumes qu'elles nous montrent, appartiennent au milieu du xve siècle.

Mais le petit tableau de Berlin (n° 552) ne fait que montrer la manière de l'auteur du triptyque de la comtesse de Mérode et n'est nullement de lui; je ne m'en occuperai donc pas davantage. Pour Hugo van der Goes, que je citais tout à l'heure, le Musée de Berlin ne possède qu'une vieille copie de son *Annonciation* à la Pinacothèque de Munich. L'œuvre de ce maître, dont un grand nombre de tableaux intéressants nous a été conservé tandis qu'on ne s'attache à reconnaître comme authentiques que son tableau d'autel des Portinari à Santa-Maria-Nuova, de Florence, l'œuvre de ce maître ne tardera pas, il faut l'espérer, à être reprise en détail. Un autre artiste du même temps et qui doit encore sa manière à Jean van Eyck, Justus de Gand, n'est malheureusement pas représenté au Musée de Berlin. Sa *Cène* au Musée d'Urbino n'est nullement, comme on prétend, la seule œuvre qui nous ait été conservée de lui. Les vingt-huit portraits de savants et de héros de l'antiquité qu'il finit en 1474 pour la bibliothèque de son seigneur à Urbino et qui se trouvent aujourd'hui au palais Barberini, à Rome et au Louvre, sont une œuvre de ses dernières années, sous l'influence de Melozzo. Je regarde en outre comme une œuvre de sa jeunesse les fresques que l'on voit à Santa-Maria di Castello à Gènes et dont il a signé *Justus*

d'Allemagna pinxit 1451, l'*Annonciation* bien connue, Annonciation fortement influencée par celle du tableau d'autel de Gand. Mais le panneau qu'on lui attribue au Musée du Louvre est, selon moi, un travail d'un peintre gênois du même temps.

W. BODE.

(*La suite prochainement.*)



FERDINAND GAILLARD



La disparition si tristement imprévue de notre illustre collaborateur, Ferdinand Gaillard, laissera, dans les rangs de l'École française de gravure un vide irréparable. L'auteur de l'*Homme à l'œillet* et du *Portrait de Léon XIII* y occupait une place à part, sinon la première aux yeux de beaucoup d'amateurs. Doué d'organes d'une sensibilité extrême, il s'était fait une manière à lui, individuelle, extraordinaire, où nul ne l'avait précédé, où nul ne le suivra sans doute.

La *Gazette des Beaux-Arts* a un pieux devoir à remplir. C'est à elle qu'il appartient de rendre hommage à la mémoire de celui qui n'est plus; c'est à la Revue qui a vu naître ce rare et puissant artiste, qui l'a encouragé à ses débuts, soutenu dans les efforts de sa maturité, que revient très légitimement l'honneur de caractériser son œuvre et de retracer les étapes fécondes de sa carrière.

Claude-Ferdinand Gaillard tenait par sa naissance à une modeste famille d'artisans. Il sentit de bonne heure l'aiguillon de l'âpre lutte pour la vie; il apprit à la rude école du travail le prix de ce temps que la plupart dépensent avec une si effrayante légèreté. Son caractère reçut de ces commencements une trempe solide et fière; nous nous plaisons à insister sur ce point. Sorti du peuple, il n'en a que plus de mérite a être devenu l'homme distingué, sensible et fin que ses amis ont connu.

Gaillard était né à Paris le 16 janvier 1834, rue Zacharie, près du quai Saint-Michel. Comme d'autres artistes, qui aujourd'hui brillent parmi les plus renommés, il débute à l'école gratuite de la rue de l'École-de-Médecine. Vers 1850, il entre dans l'atelier de Léon Cogniet, puis à l'École des Beaux-Arts, section de gravure; il obtient un second grand prix en 1852 et le premier prix de Rome en 1856. Nous avons revu son morceau de concours; c'est une étude d'homme nu traitée selon les recettes académiques. Ceux qui ont voulu voir dans cet estimable exercice les prémices d'un tempérament individuel y ont mis de la bonne volonté. Il n'y a rien là qui annonce une vocation particulière. Mais que peut-on demander à un écolier, sinon de montrer qu'il sait conduire correctement et adroitement ses tailles?

Le *Portrait de Jean Bellin,* qu'il grave à Rome, marque déjà une singulière recherche du détail. Après un premier essai, poussé à la vigueur, qu'il abandonne bientôt, il reprend l'œuvre du maître vénitien, non plus dans le sens de la couleur, mais dans celui du modelé par le dessin. Le morceau est blond, monochrome, presque nuageux, avec une sorte de fermeté intérieure, qui tient à l'étude attentive des dessous. Il faut considérer l'étrangeté subtile du regard; on trouve là comme une première indication de cette force pénétrante qui fait des yeux de l'*Antonello*, du *Dom Guéranger*, du *Léon XIII*, des réalisations si profondes de puissance morale.

Ce *Portrait de Jean Bellin* est la seule œuvre de gravure que Gaillard ait produite pendant son séjour à la Villa Médicis. Le jeune pensionnaire, dont la chaude nature, l'esprit vif et mordant étaient alors fort remarqués, peint et dessine sans relâche d'après les maîtres, d'après Raphaël surtout. Entre temps il voyage; il visite la Grèce, d'où il rapporte un grand nombre d'esquisses; séjourne à Naples. A Pompéi, il exécute, d'après les fresques antiques, des copies et des calques pleins de conscience. Ces calques, que l'administration des Beaux-Arts a, croyons-nous, l'intention d'acquérir, sont des documents précieux, la plupart des originaux ayant presque disparu sous les intempéries de l'air.

Revenu à Paris, il abandonne momentanément le burin et concourt à l'École des Beaux-Arts pour le grand prix de peinture; mais il échoue. Cet insuccès le ramène à la pratique de l'art où il devait devenir un maître de premier ordre. Il s'était lié, à Rome, avec le peintre Sellier, esprit inquiet, indécis, ondoyant, mais artiste délicat, épris de sensations fines, qui eut sur la direction des goûts de Gaillard une



BÉATRICE D'ESTE, PAR LÉONARD DE VINCI.

(Dessin de Gaillard, d'après le tableau de l'Ambrosienne à Milan.)

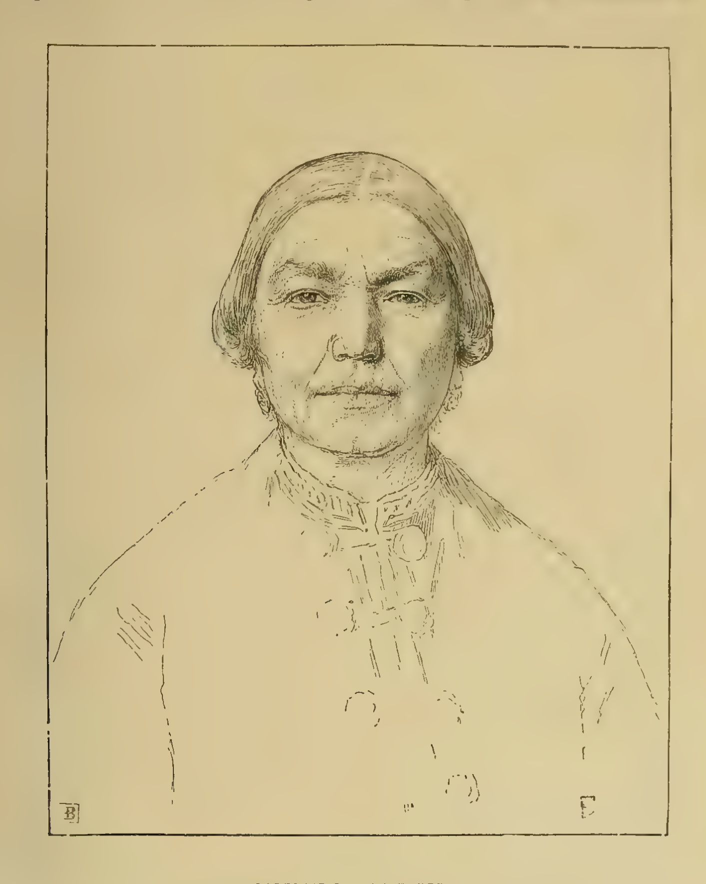
influence qu'il est important de noter. Ce Sellier, dont on a vu récemment l'Exposition des œuvres à l'École des Beaux-Arts, est un peintre de second plan dont l'action sur ses camarades a été assurément plus grande que ne l'était son talent. Gaillard avouait lui-même qu'il lui devait une bonne part de cette compréhension des maîtres du dessin qu'il a portée si loin.

Jusqu'en 1865, année où le graveur révèle subitement sa personnalité avec la planche du *Condottiere*, d'Antonello de Messine, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Gaillard semble osciller, incertain, entre l'étude des modernes et son penchant encore mal défini pour les primitifs et les consciencieux. Le *Portrait de Jean Bellin* avait été assez mal accueilli par les juges du quai Malaquais; il avait même été refusé au Salon. On avait généralement blâmé cette tentative d'indépendance vis-à-vis des belles traditions consacrées par le talent des Desnoyers et des Henriquel. Aussi Gaillard, qui débutait à Paris sans ressources pécuniaires, se crut-il obligé de rogner ses ailes pour se concilier les faveurs administratives. L'art assagi et tiède n'allait point à son tempérament. Des œuvres assez insignifiantes s'échappent de sa main distraite. Le *Portrait d'Horace Vernet* (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1863) n'est qu'un bon exercice selon les pratiques banales des burinistes. Il en est de même de sa *Vierge au linge* d'après Raphaël, qu'il gravait en 1864 pour un marchand d'estampes.

Émile Galichon, qui dirigeait alors avec tant de finesse et de goût la *Gazette des Beaux-Arts*, avait deviné l'avenir de ce talent naissant. La vente Pourtalès se préparait. Il demande à Gaillard d'interpréter l'admirable chef-d'œuvre d'Antonello de Messine, ce portrait de Condottiere, payé cent mille francs par le Louvre, et le charmant tableau de la *Vierge au donateur* de Jean Bellin. Heureux temps où l'on voyait paraître dans la même livraison deux planches de Gaillard (janvier 1865)! C'était le moment où Jules Jacquemart enlevait du bout de sa pointe juvénile ses premières et merveilleuses eaux-fortes.

Les deux gravures de Gaillard sont remarquables à des titres divers. Elles témoignent encore d'une certaine gaucherie dans le maniement de l'outil. Mais combien le style en est déjà ferme, incisif, personnel! Les tailles entrecroisées de l'Antonello n'ont, sans doute, rien de bien hardi comme pratique de burin; tout l'intérêt de la gravure est dans la décision de l'effet, dans la force d'un dessin vigoureusement écrit; l'œil et la bouche sont d'un rendu surprenant. Malheureusement, le cuivre un peu mou employé par l'artiste n'a

pas permis à la planche de fournir un tirage prolongé. Les meilleures épreuves sont celles du tirage courant des premières livraisons de



PORTRAIT DE « MA TANTE ».

(Dessin de Gaillard, d'après son tableau du Salon de 1872.)

la *Gazette*. La gravure du Bellin est d'un travail léger, lumineux et doux qui contraste avec celui de l'Antonello.

La personnalité de Gaillard a désormais trouvé sa voie dans l'interprétation des maitres de la forme, de ces maitres qui mettent au-dessus de tout la probité du dessin, de ces primitifs exquis dont

personne n'avait encore su traduire la force délicate et concentrée. L'artiste va marcher de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre.

Pendant qu'il commence pour la Chalcographie du Louvre sa grande planche de la *Vierge et l'Enfant Jésus* de Botticelli, la *Gazette* lui commande, coup sur coup, le *Gattamelata* de Donatello, la *Vierge* de Jean Bellin, l'*Œdipe* d'Ingres, l'*Homme à l'œillet* de Van Eyck, la *Vierge de la Maison d'Orléans* de Raphaël.

C'est une grande gloire pour la *Gazette* qu'une telle collaboration; Gaillard reconnaissait très volontiers, de son côté, qu'il devait le meilleur de son talent aux encouragements que lui prodigua la Revue dirigée par Émile Galichon. Il n'y a pas de plus belle période dans la carrière de l'artiste. Le travail, dans toutes ces planches, est franc, rapide et d'une sûreté incomparable.

Pour connaître les procédés de travail du maître graveur, il faut feuilleter au Cabinet des Estampes l'œuvre superbe que la libéralité de Gaillard y a formé [1]. On y surprend dans des états infiniment précieux, dont quelques-uns sont commentés par des dessins à la plume et au crayon, les évolutions de sa pensée. Au moment où nous sommes arrivés, il semble que la main de l'artiste ne connaisse point l'hésitation. L'éclosion des œuvres ne passe par aucun de ces tâtonnements, aucune de ces reprises, de ces recherches laborieuses qui caractérisent souvent les dernières productions. Prenez les états du *Gattamelata* [2], ce morceau superbe, où la finesse microscopique des tailles s'allie à une si puissante fermeté : le travail est conduit tout d'une haleine et de proche en proche à son degré d'achèvement définitif. C'est très curieux et très nouveau.

L'*Homme à l'œillet* a été enlevé en dix jours! C'est à n'y pas croire, quand on songe à la prodigieuse complexité du travail. Il y a très peu de tailles entrecroisées; elles sont presque partout parallèles et d'une ténuité impondérable. Un tel procédé manié avec une délicatesse d'outil sans précédents permet à l'artiste de joindre la plus extrême vigueur à la plus légère souplesse. Gaillard, qui se défendait d'être coloriste, a résolu le problème de rendre, par des associations de blancs, de gris et de noirs rompus, l'intensité profonde de la peinture de Van Eyck. Le résultat tient du miracle.

1. On pourra voir bientôt, à l'Exposition des œuvres de Gaillard, la série complète des états de toutes les planches. M. H. Béraldi vient d'en rédiger un catalogue excellent, dont il a bien voulu nous communiquer les épreuves.

2. Ce bronze de la collection Nieuwerkerke est une réduction originale de la grande statue équestre de Padoue.

A nos yeux, cette planche restera comme l'expression suprême du talent de Gaillard.

Cette gravure parut dans le numéro de janvier 1869 de la *Gazette des Beaux-Arts* où elle accompagnait une étude sur la collection Suermondt. Avant d'attaquer le cuivre, Gaillard avait exécuté une copie peinte dans la dimension de l'original. Il est à souhaiter que cette copie, qui appartient à la succession, soit acquise par l'administration des Beaux-Arts.

Il n'y a, en réalité, qu'un état préparatoire de l'*Homme à l'œillet;* il est des plus singuliers. Le bonnet et une partie du vêtement sont indiqués par des paquets de noir; le fond, les mains et la fourrure sont réservés en blanc; le visage est à peine esquissé d'un trait de pointe. Cette épreuve du Cabinet des Estampes est, croyons-nous, unique. Des épreuves de l'état définitif, avec la signature à la pointe sèche, dans le bas, *à droite* de la marge, se sont vendues jusqu'à 1,200 francs à Londres.

Une telle œuvre mérite qu'on recueille à son propos quelques souvenirs. Elle a été exécutée en peu de jours, nous venons de le dire, au milieu des ennuis d'un déménagement [1], presque sur le coin d'une table, mais avec le feu de l'enthousiasme. Lorsque l'artiste accompagné de son plus intime et de son plus fidèle ami, M. T. de Marc, alors secrétaire des Musées, porta sa planche terminée au bureau de la *Gazette*, le cœur lui battait très fort; il n'était pas sans inquiétude, ses confrères ayant violemment critiqué ses derniers travaux. C'était à la tombée du jour; quelques intimes de la rédaction étaient réunis dans le petit bureau de la rue Vivienne, causant et se chauffant les pieds. Charles Blanc, debout près de la cheminée, regarda le premier l'épreuve présentée par Gaillard; il la discuta, la critiqua même, jugeant avec les autres personnes présentes qu'elle ne pouvait paraître ainsi dans la Revue, lorsque M. Galichon, intervenant à son tour, la prit et l'ayant examinée avec une silencieuse attention, s'écria : « Je suis au regret, messieurs, de n'être pas de votre avis. Je trouve cette planche parfaite de tous points et j'estime qu'elle sera fort goûtée ainsi. » La planche parut et obtint l'éclatant succès que l'on sait. L'artiste reçut les 500 francs qui lui étaient dus — prix fort honorable pour l'époque — et les empocha d'autant plus joyeusement, que sa bourse était à sec depuis plusieurs jours.

1. Gaillard venait de quitter la rue Taitbout et s'installait dans le modeste local de la rue de Madame, n° 74, où il est resté jusqu'à sa mort.

Cette planche de l'*Homme à l'œillet* nous suggère d'autres réflexions. Elle nous renseigne sur la manière de procéder du graveur. Elle nous montre que lorsque l'artiste voyait nettement le but à atteindre il a toujours été servi par la rapidité des moyens. Son esprit hésitait, tâtonnait parfois longuement; il a connu de cruelles et fiévreuses indécisions. Le parti à prendre dans l'interprétation le troublait au dernier point; il avait comme une terreur insurmontable de la première attaque du cuivre. Mais lorsque le plan était bien arrêté, le morceau marchait grand train et sans défaillance. Gaillard avait, d'ailleurs, comme beaucoup d'artistes, besoin d'être talonné par une échéance.

L'*Œdipe* et la *Vierge d'Orléans*, sont des réalisations d'art non moins remarquables que l'*Homme à l'œillet*. Gaillard aimait avant tout les formistes. Après Van Eyck, il lui convenait de se mesurer avec Ingres et Raphaël. On ne pouvait choisir deux œuvres plus caractéristiques de ces maîtres. Dans l'une, il a rendu la fermeté sculpturale du nu; dans l'autre, la grâce des attitudes, le délicieux sourire de la jeunesse. Dans l'une et dans l'autre, se rencontrent le même goût, la même mesure, la même sobriété d'effet.

Citons encore, sans nous y arrêter, le buste en bronze de *Dante*, de la collection Wallace (*Gazette des Beaux-Arts*, août 1872), les illustrations du *Thorwaldsen* de M. Eugène Plon et les nombreux dessins exécutés pour la *Gazette*.

La grande planche d'après Botticelli, tour à tour reprise et abandonnée, puis interrompue par la guerre, ne fut livrée à la Chalcographie qu'en 1872. C'est une des œuvres capitales de Gaillard. Les états sont nombreux et tous intéressants. La planche fut d'abord accueillie froidement au Louvre. Le succès cependant ne se fit pas attendre. Presque toutes les épreuves du premier tirage furent achetées par l'Angleterre.

L'année 1872 marque une date dans la carrière de l'artiste. Il remporte au Salon son premier succès comme peintre. On se souvient de cet étonnant portrait de femme âgée, le portrait de sa tante, qui lui valut une deuxième médaille. L'accent qu'il avait mis dans cette figure, dont le dessin est d'une acuité extraordinaire, le plaçait d'un coup à côté des grands portraitistes du xv[e] siècle. Ce n'était là pourtant, à bien prendre, qu'une œuvre de graveur. L'exécution est sèche et monochrome. Gaillard, malgré ses prétentions à la peinture, malgré le temps qu'il y a perdu au détriment de son art de graveur, Gaillard n'était pas un peintre au sens exact du mot. Les seules

productions qui soient vraiment dignes de lui sont des portraits. Toutes ses compositions peintes, comme le *Christ mort*, le *Saint Sébastien*, qu'il a gravé lui-même, et la *Vierge au Lys*, pastiche élégant de la



LA PETITE CÉCILE.

(Fac-similé d'une étude à l'eau-forte, par F. Gaillard.)

Renaissance, témoignent de son manque de sens imaginatif. Mais avec le portrait de l'*Homme à la casquette*, exposé en 1867, avec le portrait de sa tante, avec ceux de *Mgr de Ségur*, de *Rochaïd-Dadhah* ou de l'*Abbé Debaize*, et avec quelques crayons, comme celui du *Père Didon* et du *Prince Bibesco*, Gaillard tiendra toujours une place éminente dans n'importe quel musée.

Le succès de l'*Homme à l'œillet* avait été pour lui un trait de lumière. Van Eyck lui avait appris à creuser, jusqu'en ses moindres rides, une physionomie humaine; il lui avait donné le goût du dessin analytique, de la forme patiemment étudiée, du détail expressif. Entre cette œuvre du grand Flamand et les portraits peints ou gravés du maître français, le rapport est direct, visible.

A partir de 1872, soit qu'il manie la pointe ou qu'il manie le pinceau, Gaillard est dominé par la préoccupation du portrait.

Il va entreprendre non plus d'après les anciens, mais d'après la nature même, une série d'œuvres originales qui marquent une intéressante transformation de sa manière. Après un voyage qu'il fait à Naples, en compagnie de M. de Bammeville, les idées mystiques et religieuses l'envahissent et le dominent peu à peu. Il rêve de représenter dans des images types : le Roi, le Pape, le Moine et le Soldat. Il débute dans la série par le *Portrait du comte de Chambord;* le *Portrait de Pie IX* suit à une année d'intervalle. Notre admiration pour le talent de Gaillard nous permet d'exprimer sans réticences notre opinion sur ces deux morceaux. Ils nous apparaissent comme une erreur de jugement. Paralysé par l'importance de ses modèles, détourné de sa voie naturelle par la préoccupation de faire une œuvre commerciale, ou du moins une œuvre pouvant plaire au plus grand nombre, il essaye de ressusciter le style de nos maîtres du XVIIe siècle. Il affuble ses personnages de cadres de pierre, façon Louis XIV; il les emprisonne et les éteint dans de grandes surfaces d'un travail monotone. Le résultat de tout cet effort n'aboutit qu'à une production d'un caractère hybride. Le graveur du XIXe siècle est battu haut la main par ses confrères du XVIIe. Il ne faudrait pas essayer de mettre à côté de ces deux portraits du comte de Chambord et de Pie IX quelque belle gravure de Nanteuil ou de Morin ; la comparaison serait écrasante.

Avec le *Dom Guéranger*, Gaillard prend une revanche éclatante. Il revient à son instinct naturel d'artiste : au culte de la vie. Il a dit adieu aux cadres en trompe-l'œil, aux arrangements pompeux. S'il en ajoute un à son *Léon XIII*, c'est d'une façon discrète et comme à regret.

Dom Guéranger, c'est le Moine. L'abbé de Solesmes se montre à nous austère, énergique, ardent, autoritaire. On ne saurait exprimer, avec plus de résolution, la force, l'individualité d'un caractère. Les yeux ont un éclat prodigieux; ils vous fixent, vous pénètrent, vous obsèdent.

Nous ne recommencerons pas l'analyse que nous avons faite ici

même de cette œuvre étonnante; c'est dans l'étude des états successifs qu'il faut en surprendre la genèse. Nous n'aurions rien non plus



LA VIERGE AU LYS, PAR F. GAILLARD.

(Fac-similé d'un croquis pour le tableau.)

à ajouter à ce que nous avons dit du *Portrait de Mgr Pie*. M. de Chennevières a, de son côté, parlé en termes excellents du *Portrait de*

Léon XIII. Nous indiquerons cependant, à propos de cette dernière planche, nos préférences pour l'état inachevé, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous croyons que notre sentiment est partagé par tous les amateurs. Dans ce premier état, le travail, qui n'est qu'un souffle, atteint sans effort au maximum d'intensité. C'est sublime d'expression, de caractère et de ressemblance. Dans le dernier état, la figure a été entièrement remaniée et couverte de travaux qui en altèrent gravement la simplicité.

Le portrait de Léon XIII a remplacé celui de Louis Veuillot qui n'a été qu'ébauché et qui, dans la pensée de l'artiste, devait compléter la tétralogie mystique du Roi, du Pape, du Moine et du Soldat.

La série des portraits se termine par le *Père Hubin* et la *Sœur Rosalie*. Cette dernière planche est considérée comme une des œuvres les plus personnelles de Gaillard. Un visage pâle et doux qu'enveloppent les reflets d'une large cornette blanche, une sorte de clarté aérienne qui noie les lignes comme une fumée d'encens, une insondable expression de détachement terrestre rendue par les moyens les plus immatériels : telles sont les images qu'évoque dans le souvenir cette planche extraordinaire.

Les portraits, peints ou gravés, ont dominé les dernières années de l'artiste, mais ils n'ont pas absorbé tous ses instants.

Cinq planches importantes complètent les interprétations des grands maîtres de l'art.

En 1875, à l'occasion du centenaire de Michel-Ange, la *Gazette des Beaux-Arts* commande une planche à Gaillard, le laissant libre de son choix. C'est à la figure du *Crépuscule* que celui-ci s'attache. La tâche était redoutable ; il s'en est acquitté avec un bonheur singulier. A un tel art il fallait un tel traducteur. Il est impossible de mettre plus de grandeur et de force dans un plus petit espace. La vie profonde, le sentiment passionné, le mouvement dramatique qui animent cette puissante figure ont été rendus d'une manière admirable. On voit dans la succession des états comment le graveur, traitant sa planche à la façon d'une maquette de cire, est arrivé peu à peu, et avec une sûreté pleine d'audace, à modeler cette poitrine qui respire, tout ce grand corps qui frémit.

La *Tête de cire*, de Lille, paraît dans le même recueil en 1878. Quel contraste ! Ici tout est grâce, tout est charme, tout est sourire et rêveuse mélancolie. Délicieux chef-d'œuvre qui échappe à la description ! L'histoire de cette petite planche est curieuse. Gaillard hésitait depuis longtemps à l'entreprendre. Pourtant il se décide,



PORTRAIT DE FERDINAND GAILLARD.

(Dessin de M. T. de Mare.)

comme à contre-cœur, et apporte bientôt au journal un essai indigne de lui. Il n'avait ni saisi, ni senti la troublante énigme. Il efface son cuivre, se remet à la besogne, plein d'hésitations. Tout d'un coup, il voit la figure sous un autre angle, sous un jour plus vrai, il comprend, s'enthousiasme : quelques jours après la planche était terminée, et c'est, assurément, l'une de ses productions les plus parfaites.

En 1876, il grave, pour le journal l'*Art*, son tableau de *Saint Sébastien*, dont il fait un morceau d'une délicatesse précieuse, mais de signification moins décisive que ses portraits.

Il exécute, enfin, deux grandes planches pour la Société française de gravure et la Chalcographie : les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Rembrandt, et le *Saint Georges*, de Raphaël. Nous nous sentons mal à l'aise pour parler de ces œuvres, qui sont les dernières. L'esprit de l'artiste n'a plus la même lucidité ; la main semble parfois fatiguée ; l'œil n'a plus la même fraîcheur d'impression. Il y a encore dans ces deux morceaux des mérites d'un ordre supérieur ; il y a, notamment, dans le Rembrandt, l'ambition généreuse de résoudre le plus difficile problème qui se soit jamais offert aux méditations d'un buriniste ; il y a des hardiesses heureuses, des détails où jaillit l'éclair ; mais l'œuvre dans son ensemble, ainsi qu'en témoignent ses états trop nombreux, est péniblement menée. Si l'âme de Rembrandt s'y retrouve, si sa pensée intime y resplendit dans quelques figures, sa lumière, cette lumière surnaturelle qui illumine et baigne tout le tableau, en est absente.

N'ayons garde aussi d'omettre une petite planche charmante, le *Saint François d'Assise*, d'après Fra Angelico, que l'artiste grava pour servir de frontispice au bel ouvrage édité par la librairie Plon et qui parut également dans la livraison de janvier 1885 de la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est une œuvre de foi, que l'âme religieuse de Gaillard préférait à beaucoup d'autres. Il avait un culte tendre pour l'exquise et mystique figure de ce François d'Assise, ami des fleurs et des oiseaux. Il s'était fait recevoir du tiers-ordre des Franciscains ; à ses derniers moments il manifesta la volonté d'être enseveli dans sa robe de moine.

Lorsque la mort est venue le surprendre, Gaillard était occupé à graver, pour l'État, la *Joconde* de Léonard. Qu'aurait été cette œuvre-testament, cette œuvre que depuis vingt ans il rêvait d'accomplir ? Nul ne le sait, et nul ne le pourrait dire. La planche n'est qu'une ébauche, magnifique sans doute, du vêtement, de la poitrine et d'une partie du visage ; les mains, les mains divines de

Léonard, ne sont pas même esquissées. Bien moins encore pourrait-on parler de l'immense gravure de la *Cène* (1^{m},50 de large sur 0^{m},75 de haut) dont le fond d'architecture est seul indiqué par un travail de tailles rectilignes.

Tous les amis des arts regretteront que ces planches n'aient pu être terminées; mais nous croyons, pour notre part, qu'elles ne pouvaient plus rien ajouter à la gloire du maître que nous venons de perdre et qui restera l'un des artistes les plus originaux de notre temps et l'un des premiers graveurs de la France.

LOUIS GONSE.

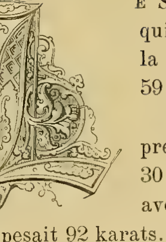


LES

DIAMANTS DE LA COURONNE

LE SANCY ET LE MIROIR DE PORTUGAL

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)



E *Sancy* était monté sur un simple cercle d'or, qui ne pesait pas deux grammes, le poids de la pierre et de sa monture ne s'élevait qu'à 59 karats et demi.

Le *Miroir de Portugal* qui apparaît pour la première fois était une table de diamant, de 30 karats, montée dans un chaton d'or, émaillé, avec des fleurs tout autour. La parure entière pesait 92 karats.

Jusqu'à présent il avait été admis, sur l'autorité de Froude, que cette pierre, comme l'indique son nom, avait fait partie du trésor de la couronne de Portugal. C'est cette version qui avait été adoptée par M. Forneron dans son livre sur *Philippe II*. Tous les faits venaient corroborer cette théorie et nous l'avions admise, lorsque M. Ignacio de Vilhena Barbosa, membre de l'Académie des sciences de Lisbonne, voulut bien nous faire parvenir des documents qui nous ont fait changer de sentiment. Nous avons cru devoir cependant reproduire les deux opinions, en commençant par celle de Froude. Antoine de Crato, était fils naturel de l'Infant don Luis. Après la mort du cardinal-roi Henrique, il se fit proclamer roi (1580), mais il eut à lutter contre Philippe II, roi d'Espagne, qui, ne reconnaissant pas les droits du prétendant, envoya contre lui le duc d'Albe; ce général défit Antoine sous les murs de Lisbonne, le chassa du pays et annexa le Portugal à l'Espagne.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXV, p. 54.

Antoine de Crato vaincu, fugitif et dépossédé, n'avait plus d'autre ressource, pour combattre les prétentions de son rival, que les diamants de la *Couronne de Portugal* qu'il avait emportés. Arrivé à Londres en 1581, il s'efforça d'intéresser à sa cause la reine Élisabeth. Celle-ci, avec sa perfidie ordinaire, promit tout ce qu'on voulut, elle demanda, en échange des secours qu'elle allait procurer, la cassette d'Antoine de Crato, qui s'empressa de donner satisfaction à sa protectrice; mais aussitôt que la reine fut en possession des joyaux portugais, elle arrêta tous les préparatifs commencés et empêcha même ses sujets de fournir des subsides. Antoine, découragé, dut, un an après, se retirer en France.

Lorsque Sancy put se mettre en rapport avec Antoine, — ce qui n'est pas démontré, — le prétendant ne pouvait lui livrer aucun diamant, puisqu'il avait laissé ceux qu'il possédait en Angleterre. Si deux dépêches de Tassis, ambassadeur d'Espagne à Paris [1], parlent d'un diamant qui fut engagé par Antoine, pour une somme considérable, on peut dire qu'il s'agissait d'une pierre, donnée à Leicester afin de gagner par ce moyen les bonnes grâces d'Élisabeth.

Les partisans de la théorie de Froude peuvent invoquer un jugement, rendu, en 1583, contre don Antonio : par cette sentence, le prétendant était condamné à mort, pour avoir notamment enlevé les diamants de la couronne de Portugal [2]. Mais nous verrons que cette preuve est moins sérieuse qu'elle le paraît.

Don Antonio avait également remis à Alvaro Mendès (financier juif portugais, qui opérait tantôt pour le compte de Philippe II, tantôt pour celui du prétendant) des diamants estimés plus de 200,000 écus; parmi ceux-ci, il s'en trouvait un « d'une grande valeur », sur lequel Mendès avait personnellement prêté 20,000 écus. Les diamants de don Antonio ne sont nulle part assez clairement désignés pour qu'il soit possible d'en constater l'identité soit avec le *Sancy*, soit même avec le *Miroir de Portugal*. On ne saurait donc attribuer au *Sancy* une origine portugaise, puisque, malgré de nombreuses recherches à Paris et à Londres, il a été impossible de

1. Dépêches des 25 et 31 janvier 1582 (*A. N. Archives de Simon Caffe*, *K.* 1560, nos 7 et 8).

2. Le jugement du 9 juillet 1583 porte que don Antonio est condamné à mort pour avoir pris de force les objets précieux de certaines confréries, notamment de celle de Saint-Antoine, de Lisbonne, une grande partie de l'argent déposé dans certaines églises et dans plusieurs monastères de la même ville, plus les objets précieux, les pièces riches, les joyaux *et autres pierreries du Trésor*, qui appartenaient audit seigneur, le roi d'Espagne et de Portugal.

retrouver la trace d'aucun document authentique, établissant cette origine. Le nom de *Portugal*, attribué au *Miroir*, permettrait de supposer que ce diamant du Trésor d'Angleterre, avait pu y entrer de la façon subtile signalée par Froude. Quant au *Sancy*, comme nous l'avons déjà dit en combattant l'opinion qui en fait remonter l'origine à Charles le Téméraire, on n'aurait pas manqué comme au *Miroir* de lui conserver un nom qui aurait été la preuve de son origine historique.

Nous avons alors fait appel à M. de Vilhena Barbosa et voici l'opinion qu'il a émise, après des recherches effectuées avec une complaisance dont nous le remercions ici.

Don Antonio n'aurait point enlevé les diamants de la couronne de Portugal, bien qu'en 1583 il eût été condamné à mort, sur l'ordre de Philippe II, à raison de cette prétendue soustraction.

Le trésorier de la maison royale et les gouverneurs du royaume avaient eu le temps de mettre ces bijoux en lieu sûr, avant l'arrivée d'Antonio à Lisbonne : ces personnages étaient dévoués à la cause de Philippe II. Le roi, qui ne leur aurait jamais pardonné d'avoir fourni à son rival le moyen de faire valoir ses droits au trône de Portugal, les combla au contraire d'honneurs et de dignités : on peut en conclure que ce monarque n'eut point à leur reprocher d'avoir laissé enlever le trésor, confié à leur vigilance. Il est permis, au contraire, de soupçonner de complaisance envers Philippe II les membres du tribunal, qui avaient condamné Antonio, sans l'entendre.

Enfin, comme dernier argument, on peut citer ce fait significatif : la maison royale de Portugal possède encore de nombreuses pièces de vaisselle d'or et d'argent, des vases ornés de pierres précieuses, d'une époque antérieure à Antoine de Crato. Comment supposer que le trésorier de la maison royale et les gouverneurs auraient seulement pris soin de cacher la vaisselle et les vases précieux, en oubliant les diamants, plus faciles à dissimuler? Nous concluons donc, avec M. de Vilhena Barbosa, qu'Antoine de Crato n'a point emporté les diamants de la couronne de Portugal. Si, comme il est probable, le *Miroir* provient de ce pays, il a dû faire partie des bijoux qu'Antoine de Crato avait enlevés des églises et des couvents. Son origine est donc inconnue; mais en 1660, au mariage de Louis XIV avec Anne d'Autriche, le roi d'Espagne Philippe IV portait un diamant que Mlle de Montpensier, dans ses *Mémoires*, appelle le *Miroir de Portugal*[1]. Aujourd'hui, nul ne sait

1. *Mémoires de Mlle de Montpensier*, édition Chéruel. Paris, Charpentier, page 459.

ce qu'est devenu ce second *Miroir de Portugal* porté par Philippe IV. Quant au premier *Miroir de Portugal*, entré dans le trésor de la couronne, avec la dénomination qu'Henriette-Marie lui avait attribuée dans les contrats de vente, il y demeura jusqu'en 1792.

Il entrait, avec tous les autres diamants d'Antonio, dans la collection la plus riche qui existât alors : Élisabeth avait pour les joyaux un goût qui allait jusqu'à la passion.

Elle aimait à se couvrir de pierres précieuses : il lui était facile de satisfaire ce goût, puisqu'elle avait à sa disposition, outre les joyaux de la couronne d'Angleterre et les diamants de la couronne de Portugal, ceux de Marie Stuart et tous les bijoux engagés entre ses mains soit par les États-Unis de Hollande, soit par les protestants français [1].

Le *Miroir de Portugal* passa naturellement des mains d'Elisabeth en celles de Jacques I[er] et ce fut dans le trésor de ce prince, en 1603, que le *Sancy* vint le rejoindre [2].

A partir du moment où le duc d'Épernon les prend en nantissement, les deux pierres sont destinées à ne plus se quitter jusqu'en 1792. Nous les verrons passer dans le trésor du cardinal de Mazarin : celui-ci les léguera à Louis XIV. Elles figureront à la tête de ces 18 mazarins, dont personne jusqu'ici n'avait connu l'histoire.

Toutes deux seront volées en 1792, et demeureront séparées.

Le *Sancy* existe encore, loin de France ; quant au *Miroir de Portugal*, il demeure complètement ignoré. Peut-être est-il dans le trésor de la couronne, peut-être son possesseur actuel apprendra-t-il par ces lignes sa valeur historique.

On voit que le *Sancy* avait sans cesse été confondu avec le *Miroir de Portugal*.

Il nous faut revenir en arrière. Nous avons vu le duc d'Épernon, par l'acte du 18 mai 1654, devenir propriétaire de ces deux diamants ; mais à côté de cette vente, il existait une contre-lettre reconnaissant que la vente n'était que fictive et qu'elle avait seulement pour but d'assurer le remboursement des 360,000 livres dues par la reine à Bernard de La Valette. En effet, par un nouvel acte [3], la reine, tant

1. Ces bijoux provenaient des maisons de Navarre et de Condé ; ils avaient été portés à Élisabeth en 1569.

2. L'inventaire de Jacques I[er], fait en 1605, que nous avons déjà cité, décrit ainsi ce diamant, sous le n° 40 :

« Item, une fleur avec une grande table de diamant, serti en or, appelée *le Miroir.* »

3. Passé devant M[es] de Beauvais et Lefouyn, notaires à Paris, le 19 mai 1657.

en son nom que comme *procuratrice* de son fils Charles II[1], reconnaissait devoir à messire Barthélemy Hervart, intendant des finances, la somme de 360,000 livres tournois. Dans le même acte, la reine déclarait que ces 360,000 livres étaient destinées à rembourser semblable somme par elle due au duc d'Épernon en vertu des actes de 1646, de 1647 et de 1654 et à obtenir le retrait des deux grands diamants, qu'elle lui avait donnés en nantissement. Henriette-Marie promettait en outre de remettre en gage ces mêmes diamants à Hervart et de subroger ce dernier dans tous les droits du duc d'Épernon.

Aux termes d'un autre acte[2], Hervart déclarait « qu'encores qu'il ayt accepté l'obligacion faicte aujourd'huy à son proffict par la royne, la vérité est qu'il n'a et ne prétend aucune chose tant en ladicte somme de 360,000 livres qu'en la vente qui sera faite de deux grands diamants, le tout estant et apartenant à monseigneur l'éminentissime Julles cardinal Mazarini et des deniers duquel, qu'il luy avait faict remettre par messire Jean-Baptiste Colbert, intendant général de ses maisons et affaires. » En conséquence, Hervart transportait à Mazarin tous ses droits. Mais comme l'affaire était passablement embrouillée, il avait fallu multiplier les actes. Aussi le même jour[3], la reine promettait de vendre à Hervart les deux diamants moyennant 360,000 livres. Le 25 du même mois, cette promesse était réalisée et Hervart cédait à Mazarin tous les droits résultant de cette vente.

Mazarin avait une collection superbe d'objets d'art et de bijoux : la plus grande partie provenait de Charles Ier, car Cromwell, une fois au pouvoir, avait ordonné la vente de toutes les collections de ce prince. Le cardinal s'amusait souvent, comme les amateurs de pierres, à prendre celles de sa collection et à les agiter pour les faire miroiter et en admirer les feux.

On sait qu'il était devenu propriétaire de l'hôtel du président Tubœuf (aujourd'hui la Bibliothèque nationale) : selon quelques-uns, celui-ci le lui aurait vendu, moyennant une somme insignifiante ; selon d'autres, il l'aurait galamment perdu, en jouant avec Mazarin, afin de s'assurer ses bonnes grâces. Lors de l'exil du ministre, le président Tubœuf, toujours désireux de lui être agréable, aurait déclaré au Parlement, qui mettait en vente les biens du cardinal, qu'il était créancier de 680,000 livres sur cet hôtel.

1. Acte passé devant Me Bouwens, notaire à Bruxelles, le 25 mai 1654.
2. Passé devant les mêmes notaires, le 19 mai 1657.
3. 19 mai 1657, par contrat passé toujours devant Beauvais et Lefouyn.

On voit que le cardinal n'avait pas à se plaindre des procédés du président : celui-ci du reste n'était ni moins avare ni moins âpre au gain que son illustre obligé. Un soir, Tubœuf était assis à côté de Mazarin, qui contemplait les pierreries les plus diverses, entassées



LA COURONNE DE LOUIS XV, EXÉCUTÉE PAR RONDE ET DUFLOS,
AVEC LE RÉGENT AU MILIEU ET LE SANCY AU SOMMET.
(Musée du Louvre.)

dans sa cassette. Tout à coup, le cardinal, relevant la tête et prenant les pierres à pleines mains, dit en regardant le président :

— Je donne à madame la présidente...

Tubœuf, à la fois anxieux et joyeux, tendit la main.

Mazarin répéta plusieurs fois, en secouant les bijoux :

— Je donne à madame la présidente...

Enfin, se décidant, il ajouta :

— Je donne à madame la présidente... le bonsoir [1].

A ses derniers moments, le cardinal institua le roi son légataire universel. Louis XIV refusa. Alors, Mazarin disposa de ses biens en faveur de sa famille [2]; il fit un testament dont nous extrayons le passage suivant :

« Son Éminence ayant réussi au dessein qu'elle a faict de mettre ensemble dix huict grands diamants des plus beaux, qui soient dans l'Europe, mondict seigneur les donne et lègue à la couronne, Sa Majesté l'ayant approuvé et qu'ils soient appellés LES DIX HUICT MAZARINS [3]. »

Le premier des Mazarins était le *Sancy* et le troisième le *Miroir de Portugal* [4]. Tant que le *Sancy* était resté entre les mains du cardinal, sa monture n'avait point été changée, car, lorsque le cavalier Bernin vint à Paris (en 1665), Colbert lui montra toutes les pièces du trésor de la couronne, entre autres le *Sancy* et le *Miroir de Portugal* [5].

Le premier de ces diamants « n'estoit tenu que d'un filet d'or qui l'entouroit en toute sa longueur ». C'était la même monture, qu'il avait en 1647, lorsqu'Henriette-Marie le vendit au duc d'Épernon.

En 1683, le *Sancy* et six autres grands diamants (probablement des *Mazarins*) étaient conservés dans la cassette du roi, pour être montés en agrafes de chapeau et renfermés dans « un estuy de chagrin noir [6] ». Dans l'inventaire des diamants de la couronne, rédigé le 10 septembre 1691, par Louis Alvarez et Pierre Montarcy, joailliers du roi, il est ainsi décrit au n° 1 du chapitre Ier :

« Vu très grand diamant fort épais, appelé le *Sancy*, donné à la couronne par feu M. le cardinal Mazarin ; taillé à facettes des deux côtés de forme pendeloque, de fort belle eau, blanche et vive, net et parfait, pesant 53 k. 3/4, lequel, n'ayant pas son pareil, est d'un prix inestimable et qui, pour suivre la forme de l'inventaire, a été estimé la somme de 600,000 livres. »

Le *Miroir de Portugal* figure sous le n° 4 du chapitre II où il prend rang, comme troisième Mazarin. Il est ainsi décrit :

1. Mémoires de Brienne.

2. Par acte passé devant Mes de Beauvais et Lefouyn, notaires à Paris, le 3 mars 1661.

3. N.B., MM., Colbert, mélanges, 74.

4. Inventaire du 9 juillet 1661 et du 10 septembre 1661.

5. Journal du cavalier Bernin, publié par Ludovic Lalanne.

6. Compte des pierreries de la couronne de 1683 à 1684. (BN. MM. Clerambault 499, fo 425.)

« Un grand diamant, appelé le *Miroir de Portugal*, donné à la couronne par feu M. le cardinal Mazarin, taillé en forme de table carrée, un peu longuet, qui a fort peu de fonds, haut de bizeau qui manque de pierre en trois coins, à l'un desquels il y a une petite glace et un éclat au-dessus et au bout une égrisure, au surplus net et de belle eau, pezant 55 k. 3/8, estimé 150,000 livres. »

« Les personnes de qualité ne gardent les pierreries jamais deux ou trois ans, sans les faire changer de figure. »

C'est ainsi que le *Mercure* [1] pose en axiome les habitudes de la cour de Louis XIV, habitudes qui se continuèrent durant le XVIIIe siècle : à chaque fête, à chaque cérémonie nos deux pierres changeaient de monture, les journaux du temps et les inventaires sont loin de nous indiquer toutes leurs transformations. Nous ne parlerons donc ici que de celles que nous aurons retrouvées.

Une première modification eut lieu en 1713, lors du mariage de la duchesse de Berry. Cette princesse portait le jour de ses noces pour plus de 18 millions de livres de diamants de la couronne [2].

En 1721, le jeune roi recevant l'ambassadeur de Turquie, « portait à son chapeau une agraffe de gros diamans, parmy lesquels brilloit celuy qu'on nomme le *Cancy* [3] (*sic*) ».

En 1722, aux bals que le Régent donna les 12 et 14 mars, Louis XV portait également le *Sancy* à son chapeau ; « de même qu'au *Te Deum* célébré en actions de grâces pour l'heureuse alliance entre l'Espagne et la France. Au dire du *Mercure*, le *Sancy*, qui est un diamant de 1,800,000 livres, venait d'être effacé par le fameux diamant que Philippe d'Orléans avait acheté et auquel l'histoire a conservé le nom de *Régent* [4]. » Au sacre de Louis XV, le *Sancy* surmontait la couronne que Rondé avait fait exécuter, dans ses ateliers, par Duflos, le plus habile de ses ouvriers [5]. Lorsque la reine fit son entrée à Paris, le 4 octobre 1728, elle portait ce diamant dans les cheveux. Dufort, comte de Cheverny, raconte que Madame Infante, fille aînée de Louis XV [6], parut un jour dans le cabinet de son père « avec une robe ornée de tous les diamants de

1. Tome III, page 294.

2. *Mercure de France*, année 1713, juillet, page 73.

3. *Mercure de France*, année 1721, mars, page 137.

4. *Mercure de France*, année 1722, mars, page 148.

5. Poujet, *Traité des pierres précieuses*, préface, page VI ; et *Mercure de France*, année 1722, novembre, pages 145 et suivantes.

6. Arch., nouvel inventaire de 1774.

la couronne : le *Pitt*, le *Sancy*, le *Régent*[1] ». En 1739[2], à un bal donné à Versailles, de même qu'au mariage d'Élisabeth de France, la reine Marie Leczinska portait un collier avec le *Sancy* en pendeloque. Lorsque Marie-Antoinette devint reine de France, elle le porta en diverses parures et sans monture, pour pouvoir en changer plus facilement[3].

Le *Miroir de Portugal* fut compris dans le travail de taille, accompli avant l'inventaire de 1774, car son poids n'y figure plus que pour 21 k. au lieu de 25 k. 3/8[4].

Avec la Révolution, les diamants de la couronne sont dispersés : ce qu'une assemblée a voté, une bande de brigands se charge de l'exécuter, à main armée, au centre de Paris, pendant huit jours consécutifs[5]. Le *Sancy* et le *Miroir de Portugal* sont volés : le premier se retrouve, en 1809, en Espagne, pour passer depuis dans la famille Demidoff et rester, depuis 1867 jusqu'à ce jour, à la disposition des acquéreurs. Le *Miroir de Portugal* disparaît complètement et aujourd'hui les membres de la Commission des diamants de la couronne semblent ignorer jusqu'à son nom.

Ce n'est pas à nous qu'il appartient de rechercher si le *Miroir de Portugal* est encore dans le Trésor de la couronne et si l'État est en droit et en pouvoir de se faire restituer les objets qui lui ont été volés.

Puissent ces lignes, au moment où les diamants de la couronne vont être dispersés par une vente, comme ils l'ont été par un vol à la fin du siècle dernier, aider la postérité à se souvenir d'une collection célèbre que la monarchie avait laissée à la France.

1. Mémoires de Dufort, comte de Cheverny, introducteur des ambassadeurs sous Louis XV, page 238.

2. Dufort semble ignorer que le *Pitt* et le *Régent* ne faisaient qu'un seul et même diamant.

3. *Mercure de France*, 1739, février, page 385.

4. Voir le même inventaire. En 1788, le *Sancy* et le *Miroir de Portugal* faisaient partie de l'article 18, « concernant les diamants, brillants, roses et demi-brillants de la couronne, employés dans les parures de la reine ». Mais l'inventaire en question, comme celui de 1791, ne nous donne aucune indication sur l'emploi de ces brillants, qui avaient dû être d'ailleurs souvent modifiés.

5. Voir le travail si remarquable et si intéressant que notre ami M. Édouard Drumont a publié, dans la *Revue de la Révolution*, sur le vol de 1792.

GERMAIN BAPST.

EXPOSITION

DE

TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS

AU PROFIT DES INONDÉS DU MIDI



Par un certain nombre d'œuvres exquises ou fortes qu'elle contenait, l'Exposition ouverte à l'École des Beaux-Arts, a conquis le suffrage de tous les amateurs. Peut-être n'a-t-elle pas pleinement satisfait la curiosité du public, curiosité fort dispersée depuis quelque temps et qui ne sait plus où se fixer. Cela est regrettable. Il y avait là plus qu'un régal pour les yeux; des exemples utiles à méditer et l'occasion de rapprochements instructifs. Quel qu'ait été le résultat pratique, il faut rendre hommage à la charitable obligeance des collectionneurs qui ont bien voulu se séparer pour quelques semaines de ces amis de tous les jours. La critique y a trouvé son compte. C'est toujours une bonne fortune pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art, de voir ou de revoir ainsi confrontées des œuvres d'écoles diverses. Il est rare qu'en pareille occurrence, quelques

problèmes ne soient posés à nouveau, quelques procès revisés. Forcés de faire un choix parmi tant d'objets qui réclament l'attention, il nous faut naturellement insister sur les œuvres qui appellent la discussion.

L'École italienne figure seulement pour mémoire. Deux anges candides de Fra Angelico rappellent la pure aurore du xv[e] siècle; quelques fins Guardi, un Longhi d'un amusant caprice, deux fantaisies élégantes et grêles de Tiepolo, nous apportent la grâce efféminée de l'École vénitienne à son déclin. Il est vrai que Raphaël apparaît ici avec l'autorité de son nom ; mais il est permis de douter de sa présence réelle. Bien que provenant de la collection du roi Charles I[er] d'Angleterre, le portrait du marquis Federico de Mantoue n'affirme pas très haut son authenticité, du moins dans l'état où le tableau se montre aujourd'hui. Qu'il ait pour base une œuvre du maître cela n'est pas contestable. La simplicité hardie de l'expression en fait foi. Mais comment expliquer ces lourdeurs d'imagerie consciencieuse, cette exécution pénible et fatiguée? A quelles finesses reconnaître la main ou l'œil d'un grand peintre?

L'École flamande primitive couvre presque un panneau. On admire la naïveté savante de ces vieux maîtres et l'intimité du sentiment qui divinise les traits humains de leurs Vierges. Dans le triptyque du Calvaire, la gesticulation violente et les attitudes forcées montrent encore la volonté de l'artiste en lutte avec l'inexpérience de l'exécutant : mais déjà la *Madeleine en pleurs* de Matsys, figure exquise aux yeux obliques, aux lèvres douloureuses, annonce l'approche d'un art qui saura rendre la passion dans ses plus délicates nuances.

Le *Portrait du duc d'Albe* par Antonis Moor, est l'expression absolue d'un caractère. Le souvenir se reporte nécessairement au tableau de Bruxelles défini par Fromentin de telle façon qu'il n'y faut pas revenir. L'arrangement est à peu près identique. Ici, comme dans le Musée flamand, le duc est vu de face, la tête tournée de trois quarts vers la droite, tout armé, la toison d'or au cou, un crucifix sur la poitrine, l'écharpe rouge en sautoir; il tient de la droite le bâton de commandement; le bras gauche d'un geste anguleux vient poser son gantelet de fer sur le coin d'une table. Même expression de volonté dure, même regard impérieux et noir, même figure longue aux plans accusés. Mais à Bruxelles, la barbe, également rare sur les joues, grisonne ainsi que les cheveux. Ici les cheveux sont noirs légèrement teintés de roux, la barbe noire aussi et mêlée de quelques fils d'argent. En revanche, l'exécution diffère sensiblement. Au lieu

de la précision sèche qui donne au tableau de Bruxelles un extraordinaire accent de véracité, la facture est plus souple et plus fondue; de là une impression non moins puissante et plus mystérieuse. La figure, d'un relief moins extérieur, plus sombre et plus enveloppée, atteste aussi fortement une vision personnelle et attentive. Si les surfaces sont quelque peu émoussées, si le tableau a souffert, on n'y reconnait pas moins la main d'un maître; la tête vivante, l'expression concentrée sont absolument dignes d'Antoine Moor. Quelle que soit la parenté des deux œuvres, il ne peut être question de copie, ni d'à peu près, ni de réminiscences. C'est bien le même personnage, grand homme de guerre et politique implacable, reproduit à quelques années de distance, et, dans les deux cas, avec la vérité la plus convaincante. Si l'on pouvait en douter, il suffirait d'observer que l'œuvre garde hautement son rang en très noble compagnie. Ni Rubens ni Van Dyck ne l'inquiètent dans sa ferme tenue.

Tableaux d'apparat, les portraits de *Pierre van Hecke* et de *Claire Fourment* n'en trahissent pas moins la plus affectueuse observation de la nature. Ne leur demandez pas le caractère unique et intime que les grands intuitifs ou les analystes obstinés impriment à la physionomie humaine, mais le naturel parfait, la beauté de la matière, la chaleur et la richesse du coloris. Rubens n'est pas là tout entier. Plus grand quand il imagine, ses esquisses nous émeuvent comme les confidences d'un prodigue génie. Celle du *Triomphe de Trajan*, plus encore celle d'un admirable tableau de la galerie Pitti, *Mars partant pour la guerre*, disent clairement quelle éloquence passionnée jaillit de son pinceau dès que le sujet le porte et l'inspire.

Dans le beau *Portrait de la duchesse de Buckingham*, Van Dyck a peut-être mêlé quelque froideur à ses élégances familières. Faut-il attribuer à la volonté du modèle, à des intentions trop soulignées, au geste de la main qui présente un médaillon, la solennité apprêtée de la figure principale. Du moins, ce maître persuasif entre tous, retrouve la noblesse aisée de son style pour exprimer la grâce ingénue de l'enfance : une fillette aux cheveux roux, pâle, mince, affinée et précoce, est peinte d'une infinie délicatesse de touche et comme éclose à fleur de toile. Et quelle ardeur de coloris, quelle énergique précision de geste dans l'esquisse d'un *Joueur de flûte*, vigoureuse comme une préparation de maître espagnol.

Hals, le plus flamand des Hollandais, goguenarde en un pareil sujet. Il l'a fait parfois avec plus d'humour et d'une touche plus alerte. Dailleurs, ce peintre adroit et spirituel entre tous est ici

mieux représenté par trois portraits sérieux, sévères même et dont l'un est presque revêche. Le *Pasteur Michel Midelhofen* de l'église réformée d'Amsterdam se prêtait mal à des gaietés de pinceau, si j'en crois cette mine austère et bilieuse, ce front rugueux et le geste démonstratif, si nettement fixé par le peintre, dont il appuie quelque commentaire des Livres Saints. Ni badinages, ni agréments : l'exécution est posée, froide et attentive comme le modèle : elle cherche avant tout l'évidence de la vérité, la sincérité absolue du caractère; et ce portrait d'où le charme est absent nous attache par l'intensité de l'expression.

Non moins précis, non moins sage et respectueux d'intentions, le *Portrait de la femme du pasteur Midelhofen* a de plus un parfum de bonhomie, une douceur pénétrante, que l'exécution tranquille a parfaitement rendue. Sans être fleurie, la couleur a plus de délicatesses. Elle s'égaye sur les joues de la vieille femme, du rose froid qui pare certains fruits d'hiver conservés loin du soleil. La figure qui respire la bonne conscience et la bonne santé est comme enveloppée de repos. L'artiste s'est merveilleusement conformé aux convenances morales de ses deux modèles.

D'expression plus indifférente, un *Portrait de jeune femme* daté de 1634 a des qualités supérieures de facture. Si l'on n'y trouve pas encore les blancs et les noirs de Hals dans toute leur beauté, on admire sans réserve l'onction de la matière et la souplesse du travail. La tête posée sur la grande collerette à godrons se modèle par les plus fines valeurs ; la carnation a la délicatesse d'une fleur.

En toutes circonstances, le paysage hollandais marque fortement sa place et domine l'esprit par des qualités définitives. Le paysage boisé de Ruysdaël est une œuvre dans toute l'acception du terme; noble page, savamment composée; d'un rayonnement profond et qui s'illumine à mesure qu'on la regarde. Elle rappelle Everdingen qui ne se laisse pas aisément oublier, en ces sortes de sujets; — pour le sens de la nature pittoresque elle ne le dépasse pas ; — elle témoigne d'un art plus sûr et plus complexe.

Bien qu'elle ait poussé au noir, une Marine, évocation tragique des tempêtes du Nord, avec ses nuages couleur d'encre, ses trouées d'azur, ses lumières livides, jouant sur les franges d'écume et les revers glauques des lames, garde sa mystérieuse horreur.

Hobbéma nous émeut parfois d'une secousse plus nerveuse. Il a des trouvailles imprévues ; des curiosités de sensation, qui l'approchent de nous davantage. Jamais il ne fut plus grave qu'en ce *Paysage de*

la Gueldre. Jamais travail intime n'a serré de plus près la nature. Jamais on n'a exprimé d'une façon plus décisive l'agreste beauté des pays humides et ombreux. L'arabesque des feuillages est d'une grandeur surprenante, un soleil pâle éclaire les seconds plans d'une lumière douce et triste; l'œuvre est profonde, étouffée; elle s'impose par son caractère d'autorité magistrale.

Ce précieux analyste qui a catalogué les plus bizarres effets de lumière, pénombres nocturnes et reflets d'incendie, Van der Neer résume dans un *Paysage d'hiver* toute la saison morne. Un ciel opaque et cotonneux, une nature cassante, froide et lisse où tout s'inscrit avec des précisions géométriques jusqu'aux plus lointaines nervures des arbres, une lumière diffuse et blafarde pesant sur un pays immobile; pourtant un rayon irise les franges des nuages, réveille les briques roses et les toits blanchis d'un groupe de maisons ; et dans cette mort des êtres, c'est la note exquise, le coin finement lumineux où l'œil se repose.

Par une heureuse coïncidence, un autre effet d'hiver nous montre le peintre égal à lui-même en renouvelant le sujet. Ici c'est l'azur tendre d'une belle journée; de grands nuages teintés de lilas se déploient, le fleuve gelé, avec ses joueurs de crosse et ses patineurs aux aplombs bizarres, fuit jusqu'à l'horizon où le soleil meurt dans l'or pâle; et de ce fond limpide où le ciel et le miroir glacé s'évanouissent dans les reflets, la lumière vient se poser en écharpe sur des toits, des murs et des arbres dépouillés. Même visée, même réussite. Dans une tonalité sourde ou claire, le peintre suit un rayon dans ses plus fines conséquences, établit entre le ciel et la terre les plus subtils rapports.

Un esprit aussi fécond, aussi varié dans ses entreprises que celui de Cuyp a toujours quelque chose à nous apprendre. Sans résumer toutes les qualités ni les plus hautes de ce peintre qui a beaucoup tenté, la *Vue d'une ville hollandaise* est comme la synthèse de sa manière. Faire de l'atmosphère ambiante un voile transparent et doré où se fonde la diversité des êtres, c'est là son parti pris habituel. Prenant tous le mode lumineux comme régulateur de leurs œuvres, les peintres hollandais ont varié à l'infini l'application d'un même principe. Les uns cherchent plus volontiers les contrastes, les jeux opposés et réconciliés de la lumière. Cuyp s'attache à l'unité de l'enveloppe ; et ne semble-t-il pas qu'il ait voulu donner ici la formule abstraite de son harmonie?

D'ailleurs, l'œuvre possède par surcroit un grand charme pitto-

resque. Les objets qui baignent dans cette fluidité aérienne ne sont nullement indifférents. Le fleuve, les bateaux ventrus aux voiles mollement gonflées, les mâts dressés dans le port, les remparts massifs et leurs reflets plongeants dans la pénombre, les toits qui s'étagent, en haut l'église dont les vieilles pierres sont réchauffées d'un rayon, tout cela est empreint d'une sérénité puissante et moelleuse. Et ce paysage qui ronronne au soleil, laisse dans l'esprit une volupté limpide.

Hollandais ou Flamands, Téniers, Van Goyen, de Keyser, Maes, on s'attarderait avec ces maîtres exquis, s'il ne convenait d'aller, de préférence, à ceux que nos Musées font imparfaitement connaître. L'École anglaise est du nombre. Avec Reynolds, elle prolonge Van Dyck et la manière flamande; elle laisse déjà pressentir avec Turner les goûts de bizarrerie excentrique.

Combinateur savant, Reynolds n'a pas toujours évité l'artifice et l'étalage de la science. Le *Portrait de Mistress Baldwin* est exempt de ces défauts. Très naturelle avec beaucoup d'art et nullement fatiguée, l'œuvre a gardé toute sa fraîcheur. L'exécution discrète, sans insistances, indique le profil mince, l'arc des lèvres, la fleur d'un teint transparent, la physionomie spirituelle et douce. La fantaisie demi-orientale du costume, qui rappelle une Esther de théâtre, donne un attrait piquant au tableau; le rose passé de la coiffure et du corsage, le rose vif des joues et des lèvres, le noir brun des cheveux, le noir pur d'un lacet et des flocons semés sur la fourrure, le noir brillant des yeux s'allient avec une délicatesse exquise. Mieux que Lola de Montès, c'est un bijou rose et noir.

Le *Portrait d'une veuve avec son enfant* a beaucoup souffert du temps; tel qu'il est aujourd'hui avec ses ombres lourdes, ses lumières jaunies et son enfumure, il reste comme le souvenir d'une belle œuvre et de combinaisons imprudentes. La jeune mère est une figure admirable. La beauté ample, la grâce de son sourire attristé, le geste dont elle entoure son enfant, tout ce qui fait l'intimité touchante du sentiment, survit aux prestiges de la palette.

L'art de Lawrence qui se joue sur les surfaces et surprend la vie dans ses fugitives apparences, n'est pas moins caractérisé par deux portraits d'homme peints de verve. Tempérament primesautier, improvisateur fort allégé de traditions et peu soucieux de style, Lawrence est le peintre né de la physionomie anglaise. Ce *Jeune homme* aux cheveux si blonds qu'ils en sont presque roses, frais comme une jeune miss et candide à ravir, avec ses yeux clairs et sa bouche

entr'ouverte, est d'une vérité si prochaine qu'on est tenté d'oublier l'artiste. Plus vivant encore, un autre *Portrait d'homme*, inachevé. La figure sort de la toile et va parler, les yeux pétillent d'intelligence et d'humour. C'est le *debater* aisé, l'homme d'expérience et d'activité pratique, prompt à l'action, prompt à la riposte ; quelle vision rapide et quelle prestesse de pinceau !

Auprès de ces évocations caractérisques, le *Portrait du duc de Richelieu* semble superficiel et d'une facture beurrée. Dès qu'il n'est plus dans son élément génuine et spécialement anglais, Lawrence a des faiblesses étranges. Son observation est limitée. comme son art, à ce qu'il a d'ordinaire sous les yeux et pour ainsi dire au bout des doigts.

Non moins anglais, mais d'une tout autre façon, par la fantaisie illimitée, par les violences qu'il fait à la nature, Turner a rêvé un pays idyllique qui n'est pas l'Arcadie de Poussin, qui serait peut-être celle de Shakespeare. C'est un beau rêve. A ne le considérer que comme tache lumineuse, ce paysage est singulièrement séduisant avec ses verts et ses orangées imprégnés de soleil, son azur laiteux réfléchi dans les eaux, ses gouttes de ciel dormant entre deux berges et ses horizons noyés où s'estompent des promontoires. En face de ces tempéraments singuliers il faut faire un acte de foi, croire ou ne pas croire. Il est assez doux de croire.

Goya lui non plus ne supporte pas la tiédeur. Génie excentrique et macabre, impressionnable à l'excès, toujours vibrant, soit qu'il évoque des cauchemars, soit qu'il exprime des réalités truculentes, il étonne par la variété de ses créations. Dans la *Course de taureaux*, la facture heurtée juxtapose les tons vifs avec une hardiesse surprenante. Le couteau promené en pleine pâte jette nerveusement des indications sommaires ; les couleurs éclatent dans leur fraîcheur virginale. Tout s'agite d'un mouvement forcené dans ce fouillis de personnages, dont le double courant enveloppe et maîtrise l'élan du taureau. Sur le fond vague où s'étagent les gradins, les étoffes brillent, les corps se précipitent, les figures grimacent, un large ruban de couleurs se déroule sur l'arène ; l'impression est soudaine et de toute justesse. Et comme ce talent s'affine et s'assouplit à l'occasion. La *Jeune femme à la rose* n'est pas une inconnue pour le public. On avait admiré déjà le joli contraste d'un regard souriant et d'une bouche sérieuse, la mutinerie contenue des lèvres et la flamme qui couve en ces grands yeux noirs. Cela est fait de rien ; des tons rabattus, des reflets jouant sur des étoffes claires ; et c'est une

merveille de coquetterie enjouée, de chaste séduction. Plus insaisissable encore est le charme d'un autre *Portrait de femme* qui méritait, à coup sûr, une meilleure place. Exécuté dans une gamme claire, robe blanche, rubans cerise, soie bleu tendre, chevelure blonde tirant sur le roux, on l'entrevoit dans la vaporeuse indécision du rêve.

Au défaut des fantaisies violentes et des rêveries symboliques, l'école française qui habite les régions moyennes a ses qualités propres, observation précise, composition réfléchie, toutes les grâces de l'imagination et la plus humaine poésie.

La question controversée des frères Lenain est à l'ordre du jour. La *Chronique des arts* publiait récemment un intéressant article où l'on distinguait avec plus de précision qu'on ne l'avait fait encore les manières diverses et les qualités des trois frères. Voici qu'un nouveau problème, déjà discuté mais non résolu, se pose pour les connaisseurs : un tableau désigné au catalogue sous le titre d'*Assemblée de notables*, attribué jadis à Van der Helst, se présente aujourd'hui sous le nom collectif de Lenain. Dès l'année 1874, une notice insérée dans la *Chronique* l'avait revendiqué pour un des frères, arguant surtout de son analogie avec le *Corps de garde* de l'ancienne galerie Pourtalès. Pourtant des juges compétents suspendent leur jugement, d'autres pencheraient à reconnaître dans ce tableau l'œuvre d'un maître hollandais. C'est dire qu'il n'y a de raisons décisives ni pour ni contre et qu'il serait téméraire de vouloir trancher la question. Il est regrettable qu'on n'ait pas réservé une meilleure place à l'objet de cette controverse. Hollandais ou français il la méritait à tous égards. Trop loin des regards, bien des détails de facture échappent à l'observation la plus attentive. On est presque réduit à juger d'après l'impression qui est un critérium peu sûr.

C'est un tableau, de conversation et de conversation sérieuse. Sept personnages groupés autour d'une table, et diversement occupés, sont reliés cependant par une certaine harmonie de gravité et de réflexion. L'un d'eux tient une mandoline et semble expliquer quelque chose, un autre, la plume en main, est au moment d'écrire : ceux-ci, debout discutent, ceux-là écoutent immobiles. Réunion de savants, dit la notice de 1874 ; on y reconnaîtrait volontiers des gens du monde réunis par un goût commun de discussion sérieuse, et traitant à ce qu'il semble quelque problème d'acoustique. Ce qui frappe dans l'expression des têtes, c'est une contention d'esprit qui, chez quelques-

1. La *Gazette* en publiera une gravure à l'eau-forte.

uns, va presque à la mauvaise humeur. Ainsi le personnage bizarre, de mine hautaine et rechignée, qui siège au milieu, le bras en écharpe, ainsi l'homme assis à droite au premier plan, ont dans le regard une fixité singulière et soucieuse. Est-ce une illusion? il semble qu'on a vu ces yeux-là quelque part. Et de fait, si l'on se reporte aux Lenain du Louvre, les seuls qui nous permettent en ce moment une comparaison directe, on retrouverait en des œuvres d'une acception toute différente, dans la *Forge*, par exemple, cette intensité du regard humain, cette fascination lente, continue, obsédante. Ni Van der Helst, ni la plupart des portraitistes hollandais, si l'on excepte Rembrandt qui n'est pas en cause, n'ont donné, que je sache, à leurs figures cette profondeur de vie intime. Plus de bonhomie, plus de naturel et d'aisance, mais rarement cette fixité d'attitude et d'expression, qui est une habitude d'esprit des Lenain. Ajoutez que l'exécution hollandaise dans son principe, très sage et très souple, s'expliquerait aisément par les attaches premières d'un des Lenain, que d'ailleurs la disposition de la lumière autour des figures, surtout le jeu des ombres sur le visage du personnage si caractéristique assis à droite, appelle certain parti pris habituel à ces peintres, et donne précisément à la flamme voilée des yeux une valeur particulière. Je n'oserais conclure ; j'estime seulement qu'il n'y a pas de raisons positives pour refuser ce tableau très remarquable à l'École française et à l'un des Lenain en particulier.

De cette œuvre originale et inquiétante, nous passons avec Largillière à la belle ordonnance classique, au style noble et clair du XVIIe siècle. Le *Portrait de deux échevins* est du plus grand caractère. Ainsi interprétée, tombant en majestueuse cascade et continuée par d'amples draperies, la perruque du grand siècle n'est-elle pas le plus beau cadre que l'on ait inventé pour mettre en relief la finesse ou l'énergie d'un visage? Les traits ouverts, les lèvres au ferme contour expriment si complètement la droiture de l'intelligence et de la volonté qu'on est tenté de prendre la barbe pour un ornement de barbares, et ces nobles figures de magistrats pour les types absolus de l'humanité civilisée. Le dessin est admirable de logique et de force, la couleur sobre et limpide, l'effet puissant. C'est plus qu'un beau portrait, c'est une œuvre typique et l'on n'imagine pas Racine, Boileau ou Buffon peints dans un autre style.

Mais, par les gaietés de son coloris, Largillière touche en même temps au siècle aimable. Le *Portrait de jeune femme en Diane* annonce et prépare les maîtres fleuris.

Le XVIIIe siècle compte aujourd'hui tant d'amateurs éclairés que la moisson ne pouvait manquer d'être riche. Quoi qu'il en coûte, il faut faire un choix. Boucher le maître des claires décorations a réchauffé sa palette pour peindre ces amours pêcheurs qui symbolisent l'*Eau*. Le souvenir de Watteau l'a bien inspiré. Dans une tonalité blonde, les carnations animées d'un sang plus vif ont une richesse inaccoutumée. Ailleurs, il revient à l'exquise pâleur de ses gris d'argent ou de nacre.

En ce temps où l'on substituait à la nature le rêve d'une imagination voluptueuse, Fragonard fut le poète de la sensualité délicate. Ses paysages improbables sont les plus jolies chimères du monde, et faites à ravir pour les jeux de l'amour. Quelle fantaisie décorative dans ces deux esquisses, l'*Amoureux hardi* et la *Surprise* [1] ; les rayons d'un soleil inconnu miroitent sur des cascades bleuâtres sur des verdures fouettées d'or ou d'émeraude ; les galants écoliers et les mignonnes pêcheresses ont trouvé leur idéale patrie. Ces petits maîtres peu soucieux de faire vrai, et qui ne connaissaient pas même de nom le réalisme ont bien et dûment gagné leur procès. On a découvert, il y a beau temps, que la vérité du peintre n'est pas celle de tous les jours, qu'il lui suffit de garder fidèlement les rapports des choses et d'inventer avec conséquence.

Auprès de Fragonard et de Boucher, ni Callet ni Taraval ne manquent d'agrément. Ce sont des reflets pâlis ; ils exagèrent la mollesse des formes et l'évanouissement des tons. Pourtant quelle élégance encore dans l'*Amphitrite* et la *Flore !* Cela sent un peu les calligraphies apprises, mais l'arabesque onduleuse est d'un caprice très libre : et ces mythologies à l'eau de rose avec leur parti pris d'atténuations et de sourdines ne laissent pas de régaler les yeux.

Le meilleur antidote à cette fantaisie qui s'évapore dans les nuages, c'est l'attentif, le scrupuleux, l'impeccable Chardin. Des instruments de musique posés sur une table ; un même motif, répété quatre fois sans monotonie, c'en est assez pour que l'esprit du peintre se joue en toute liberté. Chaque matière a sa substance et rien ne vise au trompe-l'œil. S'il est permis d'avoir une préférence, le n° 15 me semble surtout une merveille d'arrangement. Flûtes, tambours de basque ou cahiers de musique, ces menus objets sont finement interprétés dans un concert discret où nulle couleur ne fait tapage, où tout s'accorde et se relie par des passages insensibles. La *Femme à la fontaine* unit

1. Voir la gravure parue dans la *Gazette*, t. XXXII, 2e pér., p. 485 et 489.

l'intimité de l'observation hollandaise à je ne sais quel tour gracieux de l'esprit. Le jour pénètre à droite par une porte ouverte, et frôlant la femme qui puise de l'eau, met en valeur les blancs crémeux du bonnet et du fichu. Au dehors deux silhouettes voilées par l'atmosphère doucement lumineuse ont le charme du plus spirituel sous-entendu. Une réplique du Benedicité me semble moins heureuse[1]. Le morceau ajouté à gauche, loin d'enrichir le tableau, en compromet l'unité, chose rare chez Chardin, et disperse l'attention. Ce grand dadais qui porte un plateau, planté là dans un milieu un peu vague, ne fait pas corps avec la scène. Les figures, d'ailleurs, ne sont pas aussi finement touchées que celles du Louvre. Le profil perdu du petit enfant est lourdement accusé, tous les traits sont soulignés avec quelque insistance. Ce n'est plus le faire insaisissable, l'indication discrète du maître.

Greuze, Vanloo, Drouais, Tocqué, Pater, Detroy, celui-ci avec deux tableaux de genre froids et secs mais d'une jolie observation, Eisen même et ses amusantes gaillardises, mériteraient, à coup sûr, plus qu'une mention, mais il faut en venir aux modernes. Prudhon qui fait la transition d'un siècle à l'autre, Prudhon moderne et antique comme Chénier, amoureux des tons de nuit et modelant par la lumière avec les grands partis pris d'ombre que l'on sait, est-ce lui qui a peint d'une touche égale et fondue ce *Portrait de jeune homme*? L'œuvre ne le dépasse pas, mais il faut avouer qu'elle est inattendue, œuvre de maître à coup sûr, d'une science consommée, d'un sentiment admirable. Le corps tourné vers la droite, la tête vue de face, un peu relevée, jeune, pensif et charmant comme Fortunio, l'inconnu regarde, écoute, interroge. Les cheveux rejetés en arrière découvrent un front poli, les yeux bruns ont une douceur triste, les lèvres d'un tissu serré sont savoureuses comme la pulpe d'un fruit. La tête réelle et idéale, d'une fermeté parfaite et d'une suavité infinie, se modèle sur un fond neutre par d'imperceptibles écarts de valeurs. Mais comment analyser le résultat d'un art qui se dissimule et que nul accent ne trahit ! Ce ne peut être que l'œuvre de la première maturité, alors que l'artiste maître de son outil, nourri de la contemplation des chefs-d'œuvre, n'a pas encore poussé à bout sa manière, qu'il observe naïvement, traduit avec une forte sincérité, et que moins entier, moins original peut-être il exprime une vérité plus générale. Si Prudhon a réellement peint ce portrait, ne serait-ce pas au retour d'Italie? La facture ne le désigne pas clairement; le charme mysté-

1. Voir la gravure, t. X, 2e pér., p. 113.

rieux et féminin fait que l'on songe à lui. Le charme féminin, n'est-ce pas la magie de ce poète? Comment l'oublier devant le *Portrait de Mlle Mayer* riant des yeux et des lèvres, toute espièglerie et passion, devant l'*Esquisse d'une princesse Bonaparte*, véritable camée où le dessin du sourire illumine la robuste beauté d'une Junon? Et n'est-ce pas lui qui retrouve d'instinct dans son *Andromaque*, scène familière et passionnée comme un bas-relief antique, l'eurythmie des lignes grecques et le profil des canéphores?

Moins pur, inégal, Géricault a les ardeurs et les inquiétudes de l'esprit moderne. Poursuivant la force en action, parfois il dépasse le but. Mais avec quelle sombre énergie il prend la nature sur le vif dans ses *Portraits de fous et de folles*. Les deux femmes sont d'un réalisme effrayant, l'une égarée et falote, l'autre enlaidie jusqu'à l'horreur, les yeux rougis et les lèvres allongées par une grimace de batracien. Toute expression morale a disparu; ce sont des cas pathologiques, la nature humaine tombée à la bestialité. En revanche le vieux soldat, ferme encore, les lèvres rentrées, et gardant aux yeux l'inquiétude de la gloire, exprime d'une façon poignante les méfiances et le rêve incohérent de la folie. Tous ces portraits sont exécutés largement, d'une touche hardie et violente, comme il convient à des études faites sur nature, à de sinistres *documents humains*.

L'image que Gros a tracée du *Baron Gérard* est un vivant commentaire du *Portrait de Mme du Cayla*. Cette figure fine et volontaire ne dit-elle pas l'intelligence aiguisée du peintre qui fut un grand connaisseur d'hommes non moins qu'un savant analyste de la forme. Le portrait de la belle comtesse en fait foi. Le dessin ferme et significatif donne aux formes leur plénitude, aux yeux d'émail transparent leur grâce savante, aux lèvres leur volonté. Il fallait peut-être cette manière froide et polie comme le marbre pour fixer avec tant de décision le sourire et le manège de la diplomatie féminine.

Il s'en faut bien que j'aie tout dit. Le monde des formes et des couleurs déborde par trop de côtés l'insuffisance des équivalents et la pâleur des écritures. Comment noter ce charme subtil qui s'envole dès qu'on veut le préciser et ne laisse aux doigts qu'une poussière incolore? L'œuvre d'art est une suggestion, un thème sur lequel chacun entend chanter une musique et des paroles. Les impressions que l'on a cru saisir nous laissent regretter les autres, inexprimables.

MAURICE HAMEL.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITIONS RÉTROSPECTIVES DE LA ROYAL ACADEMY
ET DE LA GROSVENOR GALLERY

I.



On ne s'attendait guère à trouver, cette année, dans les expositions d'hiver de nos deux galeries rivales, un tel embarras de richesses. Quand furent annoncées, par la Grosvenor Gallery, une réunion des œuvres de Van Dyck, et par l'Académie, l'Exposition annuelle d'œuvres de maîtres anciens, on pouvait avoir quelques craintes sur le résultat final. La série nombreuse et magnifique de toiles de Van Dyck que sir Coutts Lindsay, assisté de ses vaillants collaborateurs, est parvenu à former pour sa galerie de Bond street marquera une date dans l'histoire de l'art en Angleterre; car depuis l'Exposition rétrospective de Manchester en 1857, où parurent soixante-sept œuvres de premier ordre du Maître, il n'a été vu ni en Angleterre, ni certes ailleurs, rien de pareil. Si à Manchester parurent certaines toiles capitales des collections royales et seigneuriales que nous ne retrouvons point ici, l'Exposition actuelle, qui comprend cent soixante-six toiles, esquisses et dessins, est plus complète, et permet d'étudier plus à fond les manières successives du peintre flamand. Nous n'y retrouvons cependant pas la moitié des chefs-d'œuvre qui se trouvent actuellement en Angleterre; nous y chercherions vainement la *Famille Lomellini* du Musée d'Edimbourg, la célèbre *Famille Pembroke* de Wilton House, le fameux *Charles Ier à cheval*, les *Cinq Enfants de Charles Ier*, qui, avec tant d'autres merveilles, sont à Windsor; certaines autres toiles de premier ordre nous manquent également, comme la *Femme de Philippe Le Roy*, à sir Richard Wallace, les grands portraits en pied du comte de Strafford, l'admirable *Duc de Richmond*, à lord Methuen, œuvre d'une conservation parfaite qu'on vient, hélas! de nous enlever pour l'Amérique. Se plaindre, cependant, de ces absences forcées, au lieu de se réjouir des trésors que nous avons sous les yeux serait en vérité bien ingrat : je suis plutôt disposé à reprocher à ceux qui ont organisé l'Exposition la trop grande indulgence dont ils ont fait preuve en nous offrant, à côté d'indubitables chefs-d'œuvre, trop de répétitions médiocres, trop de ces portraits fabriqués sous la direction de Van Dyck pour l'aristocratie anglaise dans son atelier de Blackfriars, trop même de toiles qui

n'ont rien de commun avec le peintre, et ne paraissent même pas sortir de son atelier. Parmi ces dernières, il y a cependant un portrait d'un véritable intérêt : c'est celui d'une grande dame, apparemment italienne, aux cheveux d'un noir d'ébène relevés sur le front, vêtue d'un costume d'une magnificence sombre et un peu empesée. On a cru y voir une œuvre de la manière génoise du Maître, mais un examen des magnifiques échantillons de cette même manière qui l'entourent, nous forcent à rejeter cette hypothèse. Je serais porté à attribuer ce beau portrait — qui est de l'École flamande des Pourbus et d'un maître qui n'a point, ou fort peu, subi l'influence de Rubens — à ce Juste Sustermans, qui pendant un demi-siècle peignit les princes et princesses de la famille de Médicis à Florence, et dont Van Dyck nous a laissé le portrait dans son *Iconographie*.

En vérité, cette manière génoise — ou plus correctement italienne — du Maître, est étonnamment bien représentée, non par de nombreuses toiles, mais par quelques morceaux excellents, entre lesquels je signalerai surtout deux toiles. C'est d'abord la *Marquise Balbi*, provenant de la collection de M. Holford, à Dorchester House : portrait d'une jeune et belle Italienne, dont la distinction n'exclut point une nuance de vivacité ; elle est assise et porte un costume d'un vert très sombre agrémenté d'or. Plus beau encore est le groupe des *Enfants de la maison Balbi* (à lord Cowper), trois beaux enfants d'une exquise distinction, et cependant d'une naïveté toute juvénile, vêtus de costumes d'une grande richesse, et posant gravement sur les marches d'un grand escalier. Le jeune peintre a réussi dans ces deux toiles à adopter la *manière noire* du Caravage, tout en restant, ce que n'était point le maître italien, un vrai coloriste. Signalons encore comme appartenant à peu près à la même époque le beau *Don Livio Odescalchi* (à sir Hume Campbell), la *Marquise Brignole-Sala avec son fils* (à lord Warwick) et un *Marquis Cattaneo* fort douteux.

L'Exposition est beaucoup moins riche en œuvres marquantes, et surtout en portraits, de la seconde période flamande, qui suivit le retour de Van Dyck dans sa ville natale, après le grand voyage d'Italie. Pour cette raison on a eu mille fois tort de ne point donner place parmi les dessins à l'incomparable série de portraits d'artistes, et d'autres personnages, gravés à l'eau-forte pour servir de base à l'*Iconographie*, lesquels sont une des grandes œuvres de l'époque et du Maître. M. Heseltine nous montre un superbe dessin pour le *Lucas Vorsterman*, très poussé et de tous points semblable à l'eau-forte, et c'est assez pour augmenter encore nos regrets. Une belle toile de cette époque est la *Femme de Snyders* (à lord Warwick) qui n'égale cependant pas le délicieux portrait anonyme d'une dame assise avec son enfant (à lord Brownlow), très flamand encore, à la mode de Rubens, mais d'un charme mélancolique et pénétrant que ce grand peintre n'a point connu. Le *Snyders avec sa femme*, envoyé par le duc de Cleveland, est dans un état si pitoyable qu'on ne saurait affirmer s'il a jamais été une œuvre de Van Dyck ; à coup sûr ce n'en est plus une.

Nous approchons de la grande période anglaise, la plus féconde de toutes, et en même temps, à certains égards, la plus remarquable au point de vue de la facture.

La reine a envoyé de Windsor le charmant portrait des *Trois enfants de Charles Ier*, dont il y a une excellente répétition à Dresde, et une belle esquisse au Louvre. Ce morceau, d'une exécution délicate et d'une couleur quelque peu assagie, est encore digne d'admiration, quoiqu'il soit loin d'égaler l'incomparable chef-



PORTRAIT DE DAME VÉNITIENNE, PAR LORENZO LOTTO. — Exposition de la Royal Academy.

d'œuvre de Turin, où paraissent les mêmes enfants un peu plus jeunes, toile dans laquelle le Maître a déployé toutes ses qualités d'exécution, et qui est étonnamment bien conservée. Le tableau qui, dans l'Exposition, rappelle le plus cette exécution légère et spirituelle, ce coloris brillant et argenté, est le portrait de la reine Henriette-Marie avec son nain sir Jeffrey Hudson (à lord Northbrook), qui est aussi la plus vivante et la meilleure des nombreuses représentations de la fille de Henri IV qui se trouvent réunies à la Grosvenor Gallery. Le seul portrait du malheureux roi, son époux, qui soit vraiment de tout premier ordre, est celui qui provient de Warwick Castle; il nous montre le roi de face et tête nue, portant une armure complète, et laissant reposer sa main gauche sur un casque. Les traits de Charles Ier, empreints d'une mélancolie plus accentuée même que celle qui lui était habituelle, sont rendus avec une fermeté et un réalisme inusités chez le peintre à cette époque : ce portrait, de tous points remarquable, est digne, quoiqu'il en diffère entièrement, de prendre place à côté de celui de Dresde. Si nous n'avons ici aucun des grands portraits en pied de Strafford, nous y voyons le portrait à mi-corps de ce ministre, appartenant au duc de Grafton — toile qui n'est pas à la hauteur de sa réputation — et un autre, admirable de vérité et d'un caractère en même temps énergique et pathétique, appartenant à sir Philip Egerton. Le portrait du grand collectionneur Thomas Howard, comte d'Arundel, avec son petit-fils, n'est guère moins précieux, malgré un certain air de raideur pompeuse, qui nuit à la dignité des personnages : le coloris, d'une richesse sombre, rappelle encore l'École vénitienne. Ce tableau, qui appartient à son descendant le duc de Norfolk, n'a, jusqu'à présent, jamais paru dans une Exposition publique; on en voit une répétition sortant peut-être de l'atelier du Maître, mais assurément fort inférieure, à l'exposition actuelle de l'Academy.

Plusieurs des plus exquis parmi ces fameux portraits doubles qui furent une des spécialités de Van Dyck, quoiqu'il ne réussît point au même degré dans les groupes à plusieurs personnages, sont réunis à la Grosvenor. Voici les deux originaux des *Lords John et Bernard Stuart*, dont l'un (gravé à la manière noire par Mac-Ardell) est à lord Cowper, et l'autre, d'une composition différente, à lord Darnley. Le tableau de lord Cowper est une des plus belles œuvres de Van Dyck : le sentiment mélancolique et chevaleresque qu'il a su imprimer aux figures des deux jeunes héros, tout en conservant l'ardeur de leur fraîche jeunesse, est d'un effet bien émouvant; aucun peintre n'en aura, dans ce genre, surpassé la puissance pénétrante. Citons encore, dans le même style, deux autres œuvres de premier ordre, le *Comte de Bristol avec le duc de Bedford* (à lord Spencer) et l'admirable *Killigrew et Carew* (à la reine), toile signée et datée 1638, qui, à elle seule, prouve que Van Dyck, quand c'était bien lui qui peignait, n'avait, à la fin de sa carrière, rien perdu ni de son habileté ni de son émotion devant le modèle vivant.

Comme spécimens de certaine manière brillante — mais infiniment moins noble et moins ferme que celle qui a fondé sa gloire — que Van Dyck acquit quand il devint le peintre attitré de la cour, je citerai le célèbre portrait de *Rachel de Ruvigny, comtesse de Southampton, en Fortune* (à lord Cowper), véritable morceau de bravoure, et un portrait qui est à l'Academy, celui de la voluptueuse *Anne, comtesse de Bedford* (à lord Leconfield). Il n'y a pas à la Grosvenor Gallery d'œuvre plus remarquable, ni d'une subtilité plus raffinée, que le portrait de l'*Abbé César Alexandre Scaglia* (à M. Holford), appartenant à la période anglaise, mais peint

sans doute en 1634, lors de l'avant-dernier voyage de Van Dyck en Flandre.

Si maintenant nous nous tournons vers les manifestations plus discutables du talent du peintre, nous aurons à signaler parmi les compositions allégoriques : *Dédale et Icare* (à lord Spencer), et le magnifique exemplaire du *Rinaldo et Armida* envoyé par le duc de Newcastle. Cette œuvre, d'un dessin remarquable dans le détail, d'un coloris heureusement emprunté au Titien, d'une conservation parfaite, révèle néanmoins, à mon avis, les côtés les plus faibles du talent de l'artiste, et surtout un certain manque d'imagination, de concision, et de rythme harmonieux dans les grands ensembles. Ce n'est, en effet, que bien rarement qu'il réussit, comme dans son *Élévation de Croix* de Courtrai, à atteindre le véritable sentiment dramatique. Parmi les tableaux religieux, il y a un spécimen de dimensions très importantes de sa première manière anversoise, dans lequel le peintre se montre encore sous la domination absolue de Rubens, dont il exagère plutôt les défauts que les qualités. C'est un *Christ trahi par Judas*, semblable, sans doute, au tableau de Madrid connu sous le nom de *El Prendimiento*, mais d'une indiscutable authenticité. Le duc de Westminster envoie une fort belle *Vierge avec l'Enfant et sainte Catherine*, portant les traces évidentes d'une influence qui ne fut que très passagère, celle du Parmigiano. La grande manière religieuse de la seconde période anversoise, dont les exemplaires les plus importants sont à Malines, à Courtrai, à Gand et à Anvers, est représentée par une répétition réduite du tableau si connu du Musée d'Anvers, qui montre le Christ mort pleuré par les saintes femmes et par les anges (à lord Lyttleton); et surtout par un grand *Christ au tombeau*, morceau d'une remarquable conservation, qui appartient au duc de Newcastle. Ce sont bien dans ces œuvres les types et les motifs de Rubens, corrigés par les souvenirs de Venise et de Bologne; le sentiment religieux propre au Maître y apparaît dans sa forme définitive. Sans manquer absolument de sincérité, ce sentiment est trop cherché, trop rapproché des effets de rhétorique, et il est loin, en vérité, d'atteindre à la passion franche, exubérante de son grand maître. Une petite esquisse à l'huile pour le *Saint Martin* de Saventhem (à M. Holford) est surtout digne de mention, parce qu'elle sert en quelque sorte de transition entre le *Saint Martin* de Windsor, attribué à Rubens, et ce célèbre tableau de la jeunesse de Van Dyck.

II.

L'Exposition de la *Royal Academy* a été enrichie cette année par la presque totalité des tableaux formant la collection de M. Holford, à Dorchester House, sauf les Van Dyck envoyés à la Grosvenor Gallery. Beaucoup d'autres collections en renom, comme celles du duc de Wellington, de lord Leconfield, de M. Sellar, de M. Butler, et du colonel Sterling, ont contribué à l'éclat de cette Exposition. Nous nous trouvons ainsi en présence d'un ensemble remarquable, contenant relativement peu d'œuvres absolument médiocres, et renfermant des toiles célèbres et de tout premier ordre. Le petit salon où trônent comme d'habitude les primitifs, réduit où l'on accourt en se promettant de délicates jouissances, n'est pas, cette année, le point de mire de la collection. J'y ai trouvé des œuvres assez insignifiantes du XIVe et du XVe siècle, dont bien peu, en vérité, valent la peine d'être signalées. Cependant un panneau florentin de la fin du XVe siècle mérite l'attention. On y

voit représentés deux épisodes du *Jugement de Pâris* : l'un nous fait voir un Pâris Florentin qui, ayant examiné les mérites des trois déesses entièrement couvertes de vêtements d'une fantaisie étrange, tend à Vénus une pomme portant l'inscription τη καλη; l'autre représente un groupe, dont fait partie Vénus triomphante, montrant la pomme à Jupiter. Cette étrange composition n'a rien ni de l'énergie passionnée ni de la facture de Botticelli, mais, néanmoins, les types des personnages et surtout leur parure bizarre, ont une analogie marquée avec les séries gravées des *Sibylles* et des *Prophètes*, attribuées généralement au concours de Botticelli et de Baccio Baldini : c'est surtout avec la première série des *Sibylles* (reproduite dernièrement par la nouvelle Société chalcographique d'après l'exemplaire unique faisant partie de la collection Malcolm) que la ressemblance est frappante : mais la grande supériorité de ces merveilleuses estampes sur le panneau en question ferait croire qu'en cette occasion le peintre, quel qu'il soit, a profité de l'inspiration du graveur. La place d'honneur dans ce même salon est occupée par un carton au crayon noir : la *Vierge avec l'Enfant Jésus* (au colonel Sterling), attribué à Raphaël, et censé être celui du tableau connu en Angleterre sous le nom *Rogers Madonna*, qui faisait antérieurement partie de la grande collection de la maison d'Orléans. Ce carton, mentionné par Passavant, est accepté comme authentique par MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur biographie récente de Raphaël; il paraît que, comme composition et comme dimension, il répond à cette Madone autrefois assez connue, mais qui depuis longtemps a été ensevelie, et comme perdue pour le public. Néanmoins, il est difficile de croire, après un examen attentif de ce dessin, que le divin Sanzio lui-même, en pleine possession de ses forces, en soit responsable. L'ajustement des voiles de la sainte Vierge, le type relativement insignifiant de sa figure, ont je ne sais quoi de lombard, qui ferait songer au Sodoma, ou à un peintre de son École, sous l'influence de Raphaël. Fort à propos, on a placé au-dessus du dessin un tableau de forme ronde attribué avec justice à Bazzi, et rappelant par le caractère de certaines figures un tableau célèbre de la première salle de la galerie Borghèse, que certains critiques allemands ont retiré à Lorenzo di Credi pour le donner à ce peintre Lombardo-Siennois. Une des gloires de l'Exposition est le célèbre portrait de femme de Lorenzo Lotto, provenant de Dorchester House. Il représente une jeune et belle patricienne, qu'on dirait Vénitienne, si elle ne portait un genre de turban rond, dont l'usage était inconnu à Venise, mais qui avait été adopté en Lombardie. Elle porte à la main un dessin représentant Lucrèce nue qui se donne la mort, et l'indique d'un geste significatif au spectateur; plus bas se voit sur une table placée à côté d'elle l'inscription : *Nec ulla impudica Lucretiæ exemplo vivet.* L'expression sombre et tragique de cette jeune et belle femme ne s'accorde que trop bien avec sa devise mystérieuse; le feu intérieur de ses yeux expressifs n'altère presque pas ses traits, d'une beauté délicate et régulière, mais il annonce une résolution inébranlable et une préoccupation qui nous défend de croire que cette Lucrèce moderne se soit fait peindre ainsi par pure fantaisie ou pour suivre les modes humanistes de l'époque. Assurément Titien et Palma ont produit dans le même genre des merveilles supérieures, au point de vue de l'exécution, à cette belle œuvre; mais ni l'un ni l'autre n'ont jamais prêté à une physionomie de femme jeune et radieuse de beauté une signification si étrange et si émouvante. De Dorchester House provient aussi une *Sainte Famille* de Gaudenzio Ferrari, peintre fort peu connu en Angleterre, quoique,

chez lui, à Varallo, à Milan, à Saronno, à Vercelli et ailleurs, il soit presque un grand maître. Le coloris de cette œuvre bien conservée papillote et manque d'ensemble, mais on y trouve des morceaux d'une incontestable beauté, au nombre desquels il convient de signaler le dessin subtil et léonardesque des petits



PORTRAIT DE PHILIPPE IV, PAR VÉLASQUEZ.

(Exposition de la Royal Academy.)

anges qui entourent l'Enfant Jésus. Aucune des six toiles attribuées au Titien n'a le droit de se parer de ce nom glorieux. Cependant, une petite *Sainte Famille* (au marquis de Bath) qui lui est attribuée, et qui révèle un mélange des influences de Palma et du maître de Cadore, est de premier ordre : le contraste hardi des tons rappelle encore l'École véronaise, tandis que le type vénitien de la Vierge explique,

dans une certaine mesure, l'attribution actuelle. C'est à un membre de la famille des Bonifazio qu'il faut donner ce petit bijou, et probablement au second de ce nom.

Le duc de Wellington a envoyé son fameux Corrège, le *Christ au Jardin*, provenant d'Espagne, et connu surtout par la copie qui en existe à la National Gallery. C'est un panneau d'une surprenante hardiesse de dessin et d'une belle conservation. Malgré ses proportions exiguës, il a droit à une place d'honneur dans l'œuvre de ce maître merveilleux, mais précurseur déjà de la décadence.

L'École espagnole a rarement brillé avec plus d'éclat à l'Academy. Des quatre toiles attribuées à Vélasquez, deux surtout méritent d'attirer l'attention des connaisseurs. C'est d'abord un grand portrait en pied de Philippe IV, représenté à l'âge de vingt-cinq ou vingt-six ans, vêtu d'un justaucorps de peau de chamois avec une magnifique écharpe en soie cramoisie, richement brodée. J'ai pu autrefois douter de la justesse de l'attribution, quand j'ai vu cette toile dans la pénombre de Dorchester House, mais ici j'ai acquis la certitude que c'est bien un échantillon important et très bien conservé de la manière de jeunesse de Vélasquez. Il paraît, du reste, qu'on ne connaît aucune répétition ou copie de ce portrait, fait assez rare dans l'œuvre du Maître. Un autre Vélasquez d'une facture étonnante et absolument caractéristique est un portrait du pape Innocent X, vu à peine à mi-corps, dont il existe une réplique admirable au Musée de l'Ermitage. Ces esquisses paraissent les études préliminaires du célèbre portrait de la galerie Doria, à Rome.

Murillo est dignement représenté par son propre portrait (à lord Leconfield), qu'il a peint dans un faux cadre, avec l'inscription : *Bart^us Murillo seipsum depingens pro filiorum votis ac precibus explendis*. C'est, comme presque tous les portraits du Maître, une œuvre d'une finesse de caractère remarquable, bien faite pour nous confirmer dans l'opinion que, s'il a été fort surfait autrefois comme peintre de sujets sacrés, il n'a pas été apprécié à sa vraie valeur comme portraitiste. La collection de lord Spencer renferme une répétition de cette toile de tous points semblable ; on a pu la voir autrefois au Musée de Kensington, mais je ne saurais douter de l'authenticité de l'exemplaire de lord Leconfield. J'ai déjà dit un mot en passant des Van Dyck de l'Academy.

De Rubens il y a une merveilleuse étude terminée pour la grande *Élévation de Croix* de la cathédrale d'Anvers. Le Maître a compris dans un seul panneau en longueur les sujets du centre et des deux volets. Si l'on recherchait une preuve de l'authenticité de l'œuvre, autre que cette énergie primesautière qu'on ne peut méconnaître, ou que la gamme sombre mais délicieusement harmonieuse de la couleur, où domine absolument ce brun argenté si vanté par Fromentin, on la trouverait dans ce fait que certaines parties de l'ensemble, retranchées plus tard de l'œuvre, en vue des exigences de la forme, se trouvent dans cette étude. Une grande *Sainte Famille* du même Maître (à lord Carnarvon) est remarquable par le rythme harmonieux de la composition ; en même temps, la mollesse d'exécution et la couleur terne de certaines parties ne permettent pas d'y reconnaître partout la main du Maître lui-même.

Il n'y a à l'Academy que trois Rembrandt, mais il sont tous d'une qualité admirable. D'abord l'*Adoration des Mages* envoyé par la reine, de Buckingham Palace, et trop connu pour que j'entreprenne de le louer de nouveau ; puis le portrait extrêmement bien conservé de *Martin Looten* (à M. Holford), superbe

spécimen de la première manière du grand peintre, portant la date de 1632, qui est aussi celle de la *Leçon d'anatomie* du Musée de la Haye. Mais une véritable surprise nous est fournie par l'étude pour une figure d'ange (à M. Sellar), qui n'est, que je sache, connue d'aucun des biographes récents de Rembrandt. Dans cette apparition lumineuse, dont la tête est ceinte d'une auréole étrange, sorte de globe lumineux, le grand Maître fait apparaître tout son génie : on dirait une inspiration subite, une émanation pure de sa pensée.

Presque tous les tableaux de Dorchester House des Écoles de Hollande et des Flandres sont de premier choix. Je voudrais pouvoir énumérer plus en détail les Adrien van Ostade, les Teniers, les Wouwerman, les Paul Potter qui en font partie. Signalons cependant un chef-d'œuvre d'Albert Cuyp, — une des nombreuses vues de Dort, peut-être la plus belle de toutes, — dont on a pu réunir les deux parties autrefois divisées et montées en cadres séparés.

L'École anglaise, quoiqu'elle soit cette année encore fort suffisamment représentée, ne se maintient pas avec un éclat égal à celui des années précédentes. Voici, cependant, une œuvre célèbre de Reynolds, *Mrs Lloyd gravant son nom sur un tronc d'arbre* (à lord Rothschild); et puis plusieurs Gainsborough, qui sont loin d'avoir tous la même valeur artistique. Entre ceux-ci, il faudrait surtout distinguer un portrait de *Miss Gainsborough* et une ravissante étude de chiens (tous deux à Mrs Lane), et puis un grand portrait en pied d'*Anne, comtesse de Chesterfield*, fort bien encore, malgré que les couleurs en soient assez éteintes. George Romney est représenté par toute une série d'excellents portraits, entre lesquels je choisirais de préférence, soit la *Lady Wright* (à M. Palmer), — toile où le peintre s'est montré plus réaliste que d'habitude, — soit la *Marquise Townshend* provenant de Dorchester House, soit encore un grand portrait en pied d'*Isabelle, comtesse de Glencairn* (au révérend F. Holland).

On a rarement vu d'aussi remarquables spécimens du talent vrai mais inégal de William Collins, que les deux marines, ou plutôt que les deux paysages de la côte anglaise, qu'ont envoyés deux amateurs connus, M. Pender et M. Eaton. On y admire surtout l'enveloppe atmosphérique dont il a si bien su entourer ses personnages. C'est une véritable fête pour les amateurs que cette *Scène de nuit sur la Tyne* (à M. John Naylor) par Turner, toile qui parut à l'Academy en 1835, et qui appartient ainsi à la dernière manière du Maître. Chose rare à cette époque, il y laisse parler la nature sans vouloir la transformer par sa puissante personnalité; il en rend, sans arrière-pensée, les effets les plus subtils et les plus rares : certains effets de lumière paraissent arbitraires, vu que c'est d'une scène nocturne qu'il s'agit; mais n'ont-ils point été altérés par les ravages du temps ou de la restauration? L'effet de lumière auquel a visé le peintre ne diffère pas beaucoup de celui qu'il a si merveilleusement exprimé dans les *Funérailles de Wilkie* (à la National Gallery), qui date de 1842; mais quelle différence entre le sentiment de cette page tragique et mystérieuse, et la paisible mélancolie qui émane de la marine dont je viens de parler! Deux salles de dimensions moyennes sont entièrement remplies par une série d'admirables aquarelles du même maître, formant un bel ensemble qui complète heureusement l'Exposition de l'hiver dernier; toutes ces aquarelles ont été choisies entre les plus célèbres et les mieux conservées appartenant aux collections spécialement vouées à Turner. L'année dernière c'étaient les étranges et poétiques efforts de sa maturité et de sa vieillesse qui dominaient;

cette fois nous sommes à même d'étudier surtout la vigoureuse et admirable expansion de sa jeunesse, dont les œuvres prouvent avec quelle singulière patience il a acquis peu à peu la *maëstria* de dessin et de couleur dont il se servit plus tard d'une façon si originale. L'influence de ses grands devanciers Cozens et Girtin, contemporains de ses débuts, est encore fort marquée dans ces dessins d'une tonalité sombre et terne, dans lesquels il s'est appliqué à développer un style plein d'une austère poésie. D'admirables spécimens de la période moyenne montrent les pas sûrs du peintre vers un renouvellement de la technique de l'art; cependant, dans ceux-ci il se montre peut-être moins ému devant la nature. Finalement, quelques-unes des étonnantes fantaisies chromatiques, des héroïques combats livrés à la lumière, qui datent des derniers quinze ou vingt ans de sa carrière, nous le révèlent dans sa manière la plus discutée, mais non la moins caractéristique ni la moins sincère.

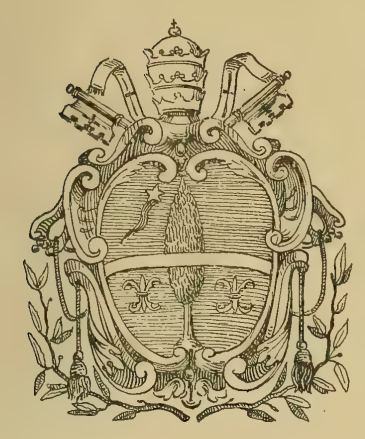
CLAUDE PHILLIPS.





CORRESPONDANCE D'ITALIE

LES NOUVELLES PROMENADES DE ROME. — LA GALERIE DES CANDÉLABRES AU VATICAN, ET L'ABSIDE DE SAINT-JEAN DE LATERAN.



Rome a fait un pas de plus vers le progrès : elle éclaire sa place Colonna, le centre du Corso, à l'électricité. Cela étonne aujourd'hui, et déplaît à beaucoup, pour qui c'est une phase nouvelle de la destruction; mais qu'a-t-on dû penser autrefois, quand le gaz a illuminé la ville? La destruction réelle n'est pas là; elle est dans cet élargissement absurde de rues glaciales en hiver, torrides en été, dans cette accumulation frénétique de bâtisses encombrantes, d'énormes casernes d'un style insupportable. Partout on abat pour reconstruire. Le Ghetto est en voie de civilisation; il n'existe déjà plus qu'à moitié; encore ne faut-il pas le pleurer outre mesure. La célèbre via Rua disparaît. Près du vieux pont des Quattro Capi, on ne voit plus qu'un amas de plâtras mêlés de loques de papier, et des pans de mur d'une propreté douteuse. Au grand jour, maintenant, ces tanières pittoresques de juifs ont l'air hideux. C'est fini, on n'aura plus le charme de se perdre dans les ruelles enchevêtrées, de se glisser sous quelque arcade du moyen âge, pour découvrir un débris de colonne antique, un escalier grimpant dans le coin d'une étroite cour, avec un tas d'immondices, et toute une vermine de petits êtres déguenillés. C'est fini, fermons les yeux.

Du haut du Pincio, désormais, on distingue à peine le château Saint-Ange; les Prati di Castello le couvrent. Ce nouveau quartier, qui s'est fait en deux ans, qui a ses rues bien alignées et son régime d'omnibus, qui aura bientôt un pont spécial, cette cité ouvrière, banale et prétentieuse, est décidément la honte de Rome.

On a peu travaillé, ces mois-ci, au piédestal du Victor-Emmanuel capitolin; on n'a pas touché au Forum, et il semble qu'on se résigne à le laisser tranquille pour un temps. L'effort va autour de Rome, hors des portes; on a construit au peuple romain plus de maisons qu'il n'en voulait; il lui faut des promenades, si les villas

princières viennent à manquer. Aussi bien, la promenade Corsini s'achève peu à peu. Il serait injuste de ne pas avouer que l'endroit est admirablement choisi. Le long de la côte paisible et régulière du Janicule, au pied de la grande muraille qui se dresse de la Porta San-Spirito à la Porta Portese, de Saint-Pierre jusqu'à San-Francesco a Ripa, en face de la Marmorata, on verra, au travers des pins et des yeuses, Rome et la campagne, le Soracte et les monts Albains. Ce sera, en petit, le splendide Viale dei Colli de Florence. Ici seulement la Rome nouvelle imite la nouvelle Florence. Mais à quoi bon ces promenades et ces points de vue, si l'on n'y découvre que mieux toute l'horreur de ces bâtisses dont les Romains encadrent, écrasent leur belle antiquité! A quoi bon cette autre promenade que l'on prépare au revers des monts Parioli, jusqu'au Ponte Molle? Il y a deux ans, ces collines boisées, ces prairies et ces vignes qui couraient de la villa Borghese jusqu'à l'Acqua Acetosa et au Tibre, étaient un paradis de solitude et de lumière. Ils disparaîtront devant une avenue macadamisée qui dominera des fabriques pour aboutir à des usines; mais on pourra s'y promener en voiture, et c'est tout pour un Romain.

Si nous allions au delà même du Ponte Molle, nous trouverions un nouveau deuil : on débite le rocher des Nasons par wagonnées; il a son chemin de fer. C'est encore un beau fragment de la campagne romaine qui s'en va!

Je voudrais dire quelques mots des travaux d'art du pape actuel; ils ont été loués par nombre de bonnes âmes, que cette contemplation a doucement consolées des barbaries du municipe romain. Le municipe a détruit le cloître de l'Ara Cœli, mais le pape a réédifié l'abside du Lateran; le municipe n'a pas commencé encore son Musée Urbain; mais le pape a réorganisé la bibliothèque du Vatican, et restauré la galerie des Candélabres.

La galerie des Candélabres, sans être parmi les plus importantes du grand Musée Vatican, a bien son intérêt. Elle ne montre pas d'antiques puissants et rudes comme le torse du Belvédère et le buste de Jupiter, mais elle n'en montre pas non plus d'insipides comme tout ce qui habite la galerie Chiaramonti, statues refaites, rapiécées et raclées, sans finesse et sans fleur. Elle a de beaux sarcophages, de jolies statuettes, et ces candélabres d'Otricoli et de Sainte-Constance, qui la dénomment. On la traverse pour aller voir les tapisseries de Raphaël, et l'on s'arrêtait volontiers autrefois pour se rafraîchir les yeux à la blancheur des marbres. Aujourd'hui, c'est un éblouissement. D'abord un pavement en mosaïque de marbres éclatants et luisants, où l'on n'ose marcher, tant il est riche. Au centre étincelle l'écusson du pape en pierres précieuses, et, en avant et en arrière, son titre solennellement incrusté en bronze, porté par des anges. Sur la porte du fond, un buste du pape, avec l'inévitable inscription. Les murs sont peints en divers tons, à la pompéienne, avec des frises d'arabesques imitant le Jean d'Udine. Et là-dessus brille un plafond enrichi de fresques, qui nous représentent quelques actes du pontificat de Léon XIII, ou, chose plus singulière, illustrent et commentent des phrases de ses encycliques par des figures ornées, on ne sait pourquoi, de costumes du plus faux moyen âge. Si l'on avait un violent désir de décorer cette salle, ne pouvait-on du moins s'inspirer, proche de là, dans les appartements Borgia, des exquises merveilles du Pinturicchio? On a seulement voulu dépenser beaucoup, et faire riche. Quant aux pauvres marbres qu'on vient regarder dans cette galerie, c'est l'unique chose qui s'efface, éteinte dans ce chaos de mosaïques brutales et de fresques prétentieuses, qui ne sont même pas dessinées.

Le malheur est plus grave à Saint-Jean de Lateran. Là, le travail et la dépense ont été énormes. Il ne s'agissait de rien moins que de refaire une partie du transsept et toute l'abside de l'ancienne basilique; et le projet, qui n'est pas encore entièrement exécuté, comprend une nouvelle sacristie, de dimensions gigantesques, avec une série de bâtiments qui s'étendront du chevet de l'église au baptistère de Constantin. Le travail de l'église a été terminé cette année-ci, et la nouvelle abside inaugurée solennellement dans les premiers jours du mois de juin. Je demande que l'on me permette de rappeler brièvement l'histoire de la grande basilique, et les diverses transformations qu'elle a subies jusqu'à celle-ci, que l'on peut croire malheureusement définitive.

La basilique du Lateran fut le premier édifice donné au culte chrétien par Constantin converti. Ses dimensions et la richesse de son ornementation l'égalèrent tout d'abord aux plus admirables monuments de l'architecture païenne. Le plan primitif de l'Église, selon M. Rohault de Fleury, fut absolument le même que le plan moderne (avant la dernière restauration) : il en eut le périmètre, la division en cinq nefs et l'hémicycle absidal. Les beaux fragments antiques qui subsistent au baptistère, et les dalles de porphyre de l'église témoignent encore aujourd'hui de la magnificence première. Sainte Hélène avait apporté de Jérusalem nombre de reliques importantes, qui trouvèrent leur place dans le nouveau palais pontifical, voisin de la basilique, ou dans la basilique elle-même, dédiée d'abord au Christ Sauveur, et dont la consécration solennelle se fit, vraisemblablement en 324, sous le pontificat même de saint Silvestre. La fête, selon la tradition, dura plusieurs jours, et, tandis que le pontife faisait les ablutions au maître autel, on vit apparaître au-dessus de la tribune, environnée de lumineux rayons, la figure du Rédempteur. Il faut se souvenir de ce fait merveilleux pour s'expliquer la vénération attachée depuis tant de siècles à la grande figure du Christ parmi les nues, qui, peinte d'abord, fut reproduite en mosaïque, peut-être dès le vi^e^ siècle, au sommet de l'abside de la basilique Latérane. Tels furent les commencements du premier des temples chrétiens, de l'archibasilique vénérée sous tant de titres glorieux, jusqu'à ce qu'elle reçût, en 1144, du pape Lucius II, celui des saints Jean Baptiste et Évangéliste, qu'elle devait conserver désormais.

Les premiers malheurs lui vinrent à l'expulsion du pape Libère. L'invasion d'Alaric la détruisit en partie, et le pape Sixte III en obtint la restauration de l'empereur Valentinien. Saint Léon la sauva d'Attila et de Genséric, et enveloppa son abside d'un ambulatoire, qui, sous le nom de Portique Léonin, subsistait encore jusqu'aux dernières transformations. Peu à peu la basilique et les édifices voisins s'accroissent; à l'époque de saint Grégoire le Grand, le Lateran, peuplé de clergé, était à la fois monastère et académie; sous Adrien Ier, en 772, Charlemagne, vainqueur de Didier, y reçut l'hospitalité, et y confirma la fameuse donation de Pepin touchant les domaines du Siège Apostolique. Ce fut la seconde ère de splendeur du Lateran, que Léon III acheva de restaurer, y adjoignant le grand Triclinium dont l'abside principale est demeurée debout.

En 896, sous le pontificat d'Étienne VI, un tremblement de terre abîme la basilique, dont l'abside seule reste intacte; Serge III et Jean X la réparent. Elle résiste à mainte épreuve, même à la terrible invasion normande. En 1133, son toit s'écroule; Innocent II le relève. Au milieu du xiiie siècle, Vassalettus donne au Lateran son délicieux cloître tout orné de mosaïques; quarante ans plus tard,

Nicolas IV appelle à Rome Jacopo Torriti et Jacopo da Camerino, pour composer la grande mosaïque de la tribune; Giotto couvre de fresques la loge des bénédictions. Le long travail de l'ornementation semble achevé, lorsqu'un premier incendie ruine l'église, en 1308; à peine reconstruite, en 1361, un second incendie plus effrayant la dévaste. Urbain V la réédifie, et lui donne l'exquis ciborium du maître autel. Détériorée pendant le grand schisme, elle reçoit de Martin V une nouvelle restauration; sa charpente est refaite, pour la vingtième fois peut-être, le pavage en mosaïque complètement remanié. Pisanello et Gentile da Fabriano décorent de peintures la longue frise des arcades et les trumeaux des fenêtres. Sous Eugène IV, l'admirable basilique est parfaite, avec un nouveau chœur, une sacristie et une galerie extérieure qui la réunit au palais. Elle demeure ainsi jusqu'au XVIIe siècle, parfois entamée, parfois retouchée, mais conservant toujours sa physionomie religieuse et grandiose, dans la richesse délicate et simple du détail.

Le pontificat de Sixte-Quint inaugura cette luxueuse décadence de la basilique, à laquelle Léon XIII vient enfin de mettre le comble. L'architecte Fontana, qui sut moderniser, avec une rapidité prodigieuse, la Rome du moyen âge, attaqua sans scrupule les restes du palais patriarcal, munit l'église de deux larges façades, nivela la place du Lateran pour y ériger l'énorme obélisque, bref détruisit tout ce passé glorieux de douze siècles, pour préparer le crime architectural de Borromini. Ce fut lui, Borromini, qui fit l'église de 1650, une lourde machine appuyée sur d'informes piliers (qui devaient abriter plus tard de grotesques statues d'apôtres, au lieu des légères colonnes anciennes de brique et de marbre), blanchie à la chaux et rehaussée de stucs, à la place des charmantes fresques du XIVe siècle; seule, la mosaïque absidale, respectée des barbares, demeurait encore presque intacte.

Le XVIIIe siècle continue Fontana par Galilei. Celui-ci achève l'ordonnance adoptée par son devancier en exécutant la façade gigantesque et théâtrale à l'instar de celle de Saint-Pierre; il attaque le grand Triclinium, dont il reporte plus loin la mosaïque entièrement défigurée; exemple trop bien suivi par le dernier héritier des barbares Fontana, Borromini, Galilei et l'architecte de Léon XIII, Vespignani.

Nous voici arrivés au XIXe siècle; et, après le résumé de tant de vicissitudes, nous voyons qu'une seule chose a résisté aux injures, la noble mosaïque absidale de la basilique. Elle ne pouvait être plus longtemps épargnée. Soyons justes au moins; on a tort de revendiquer pour Léon XIII tout le triste honneur de l'œuvre actuelle; ce fut Pie IX qui, en 1876, accueillit l'idée d'un agrandissement partiel de l'abside, et y fit attribuer une somme de cinq cent mille francs. Pourquoi les peintures du nouveau chœur, qui annoncent la gloire de Léon XIII, ont-elles si étrangement oublié la mémoire bien récente de Pie IX? Du moins les fidèles de Pie IX ne le doivent point regretter; il est heureux pour un pape qui a si agréablement fait restaurer la ravissante église de Saint-Laurent hors les murs, de n'encourir point la grave responsabilité d'une œuvre aussi franchement mauvaise que la nouvelle abside du Lateran.

Cette idée d'agrandir l'abside était née en 1863. La mosaïque se dégradait, s'en allait par morceaux. Quoi de plus simple que de la transporter plus loin? Par la même occasion l'on élargissait le chœur des chanoines, qui seraient enfin à leur aise. A peine commencés, les travaux furent interrompus sur les instances d'archéologues hommes de goût. Cependant, à Pie IX succédait Léon XIII, qui, le 16 janvier 1879, déclarait hautement que, « aimant de prédilection sa cathédrale,

mère de toutes les églises du monde catholique, et la regardant comme un insigne monument, vraie gloire du pontificat romain, il avait décidé d'ordonner l'agrandissement de l'abside du Lateran. » L'organisation des travaux et le soin de la dépense furent confiés au comte Vespignani. Pendant six années, les travaux furent rapidement poussés, et, le 3 juin 1886, pour la fête de l'Ascension, la toile qui cachait la nouvelle abside étant enlevée, l'on a pu voir, dans toute leur fraîcheur éclatante, mosaïques et marbres de couleur, ornements du pavé, dorures du plafond, peintures et stucs et plâtres des murailles.

Le prolongement de l'abside a ajouté à l'église une longueur de vingt mètres. De là cette impression d'énormité architecturale qui vous saisit au Lateran, même sortant d'une grande basilique comme Sainte-Marie Majeure. A l'endroit où l'ancienne abside se détachait de la nef Clémentine, l'on voit aujourd'hui un arc triomphal soutenu par deux colonnes de granit de Baveno, qui marquent le passage de la construction antique à la nouvelle.

L'affreuse décoration de la nef Clémentine a fourni le thème ornemental pour la restauration de l'église ; d'ailleurs on a trouvé moyen de l'exagérer singulièrement. Le nouveau plafond est plus massif encore et plus prétentieux que l'ancien ; sa principale décoration est un écusson d'un poids inquiétant, aux armes de Léon XIII ; les compartiments qui l'environnent présentent des emblèmes eucharistiques alternant avec des targes soutenues par des enfants, et portant l'éternelle inscription : LEO. XIII. P. M., et S. P. AN. VII. Le grand arc d'entrée, avec ses deux colonnes corinthiennes, correspond à celui du fond, qui ouvre sur l'abside même, et s'appuie sur deux pilastres analogues. Dans l'intervalle des deux arcs, c'est-à-dire dans le nouveau chœur des chanoines, les parois latérales, incrustées de marbres de toute sorte, offrent aussi de chaque côté un arc de moindre dimension, avec deux fenêtres formant balcon, à l'usage des dignitaires qui assistent aux offices derrière les jalousies de bois sculpté et doré à profusion par un Vespignani. Toute la dynastie des Vespignani s'est partagé le Lateran. Les balcons, en marbres variés, sont soutenus par des tables en marbre sculpté, qui posent sur des têtes de séraphins desquelles partent des festons de fruits. Entre ces balcons s'ouvre, des deux parts, l'espace réservé à la chapelle de chant. Les orgues, tout dorés, naturellement, ont été reportés aux deux extrémités du transsept. Au-dessus des loges latérales, qui ont des colonnettes en vert antique, accostant encore l'écusson papal, on peut admirer deux grandes fresques, encadrées par une sorte de rideau en trompe-l'œil, terminé par une frange et des glands de stuc. Toutes ces peintures ont le même style, ou plutôt n'en ont point. Elles représentent Léon XIII qui ordonne le nouveau travail.

Malgré la forte différence d'aspect qui distingue l'abside du reste de la nef, on a cru devoir, pour harmoniser le tout, revêtir la partie basse de compartiments de marbre en mosaïque dans le genre des œuvres des Cosmas. Au centre, deux colonnes torses à incrustations brillantes encadrent le trône pontifical, qui n'a conservé de l'ancienne chaire du moyen âge qu'un degré et une inscription. Pourquoi n'avoir pas replacé dans l'église le siège ancien, si élégant, conservé dans le cloître? Est-ce parce que l'on arrive fâcheusement disposé par la décoration criarde du transsept et de la nef, que l'on cherche volontiers chicane à ce revêtement polychrome assez banal, etq ui aurait pu s'inspirer mieux des Cosmas ? En tout cas, il ne repose pas l'œil ; et, quand on vient à regarder la mosaïque, on est las d'avoir

vu, dans le transsept et dans la nef, tant de parements de marbres précieux, de peintures bêtes, de rideaux de stuc qui semblent se rouler ou s'agiter au vent, d'anges de marbre et de festons, de guirlandes de fruits, de tiares papales, de saints et de prophètes gigantesques, qui enjambent les arcs de la voûte avec des poses de théâtre.

La mosaïque a subi un dommage irréparable. Je n'essaierai pas de la décrire; M. Gerspach s'est acquitté de cette tâche mieux que je ne saurais faire, dans la *Gazette* même, il y a quelques années. Il me suffira de rappeler qu'elle comprend deux parties principales : une série d'apôtres, qui forment neuf figures en pied, au niveau des quatre fenêtres, et, au-dessus, dans le cul-de-four de l'abside, une grande composition groupée autour de la croix gemmée, du pied de laquelle jaillissent les quatre fleuves mystiques. Au sommet se trouve la célèbre tête du Christ parmi les nues, entouré d'anges.

Ce n'était pas un mince labeur de déplacer ce grand ouvrage. Sans doute on a pris de nombreuses précautions; on a calqué tout le dessin, numéroté une partie des cubes, découpé en pièces régulières, toutes classées, l'ensemble de la mosaïque. Malheureusement on n'avait pas prévu les accidents, la chute de certaines figures difficiles à recomposer; on prétend même que le cul-de-four de la nouvelle abside s'est trouvé un peu plus grand que l'ancien, ce qui avait de sérieux inconvénients pour le transport de la mosaïque. Sans doute aussi l'on a savamment distingué dans chaque figure les parties vraiment anciennes des morceaux retouchés, et l'on a mis à part tous ces derniers avec le plus grand soin; il fallait bien refaire la plupart des cubes d'or, trop abîmés pour subsister; on a donc prodigué tout l'or imaginable. On avait exécuté les premières retouches dans les ateliers de mosaïque du Vatican; s'aperçut-on à temps que le Lateran était bien loin, et qu'il valait mieux travailler sur place? Du moins, avec un zèle admirable, comme on avait déménagé la moitié de la mosaïque, on s'empressa de la rapporter; quoi d'étonnant qu'après tant de trajets elle ait eu besoin d'être un peu rajeunie? Comment se fait-il que la belle figure du Christ, qui, malgré les restaurations antérieures, avait gardé cet air majestueux et paisible qui la rapprochait de la classique figure du Christ de Sainte-Pudentienne, ait pris tout d'un coup une expression farouche et sombre, et comme un type byzantin? Je ne sais pas ce que Jacopo Torriti et Jacopo da Camerino avaient sauvé dans leur œuvre d'éléments antiques; mais je crains bien qu'aujourd'hui l'on n'ait pas sauvé beaucoup plus d'éléments du moyen âge. Puisque le malheur est accompli, l'on peut au moins donner quelques éloges à la partie inédite de la mosaïque de Léon XIII, qui se compose d'une large frise de feuillages, soutenant une majestueuse inscription en caractères damasiens.

On peut être un très grand pape, un admirable diplomate, et n'avoir qu'un médiocre sens artistique. Léon XIII, ou, si l'on préfère, les serviteurs trop zélés de Léon XIII ont achevé de faire du Lateran, la sainte et noble basilique de Constantin, une énorme construction prétentieuse, où s'étale tout le faste vaniteux des mauvaises époques de la papauté. J'aime mieux le Gesù : on ne l'a pas gâté, au moins.

ANDRÉ PÉRATÉ.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



L'ARCHITECTURE MODERNE

EN ANGLETERRE

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

XII.



u dedans le « Queen Anne » s'est répandu au dehors, ainsi que nous le disions plus haut. De Londres il a gagné tout le Royaume-Uni et même l'Irlande. Dans les comtés il a trouvé un aliment nouveau dans les vieilles constructions en bois des xve, xvie et xviie siècles, dites « Half Timber », dont on trouve des restes nombreux aussi bien dans l'Est que dans l'Ouest et dans le Sud. Mais les plus précieux échantillons de ces constructions, dans lesquelles le bois apparent joue le rôle important, se voient à Chester, à Shrewbury, à Ludlow, comme à Coventry, à Warwick, à Dartmouth, à Ockswell (Berkshire), à Ipswick, à Oxford, à Ledbury (Herefordshire), et dans les régions avoisinantes.

Dans le Cheshire, particulièrement, le style « Half Timber » a laissé des spécimens remarquables : Bramhall et Moreton Hall.

Le « Queen Anne » a donc pris un caractère rustique en s'associant avec les larges pans de bois apparents brunis de goudron et se détachant sur le fond des hourdis de remplissage blanc. Il a gagné à cette transformation une saveur toute nouvelle. On ne peut rester insensible devant les charmantes constructions de toutes sortes que M. John Douglas a élevées à Chester et aux environs. Les petites

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, 2e période, p. 89 et 194 ; t. XXXIV, p. 89 et 441.

habitations variées qu'il a construites dans le parc d'Eaton pour le duc de Westminster sont non moins séduisantes.

En briques et bois avec quelques rehauts de pierre, couvertes en tuiles, presque entièrement rouges, mais d'un rouge clair et fin, elles se détachent sur les fonds verdoyants de la campagne d'une façon très agréable. Toujours d'exécution soignée, quelques-unes se présentent avec un complément d'annexes importantes qui en font en quelque sorte de petits manoirs complets dont se feraient honneur nos bourgeois aisés. Et cependant ce ne sont là que les habitations des principaux serviteurs du noble duc : agent, bottler, jardinier chef et autres. Que dirais-je de la demeure du secrétaire particulier de Sa Grâce? C'est un petit château !

A la suite de ces coquettes habitations se présentent les communs immédiats d'Eaton Hall, importants par le nombre et le luxe des différents services. M. Waterhouse, renonçant à ses préférences d'ancienne date pour le gothique, les a traités dans un style mixte, Queen Anne et Half Timber de sa façon, plein d'intérêt.

Nous avons déjà noté que ce château (gothique moderne) avait été complètement et récemment remanié par M. Waterhouse. Aux couronnements de créneaux, derrière lesquels le premier architecte, Porden, avait, au commencement de ce siècle, dissimulé ses toits plats, M. Waterhouse a substitué des toitures multipliées et considérables. Les parties en aile ont été surélevées, une grande galerie s'est étendue vers le sud pour recevoir une bibliothèque. Au nord, M. Waterhouse a construit une riche chapelle signalée par un haut clocher, sorte de diminutif de celui de Westminster. A cette chapelle se relie tout un corps de logis nouveau. Le château n'a pas été moins transformé à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les appartements de réception, luxueusement décorés de peintures, de fresques, de sculptures, sont précédés par un beau Hall d'entrée qui, comme tout le reste, garde de ce renouvellement total du château primitif, un caractère gothique, majestueux mais un peu alourdi.

Cette rapide visite de la demeure somptueuse d'un grand seigneur, nous a détournés des simples habitations anglaises.

Revenons aux charmantes constructions modernes de Chester[1] et du parc d'Eaton Hall. Il ne faudrait pas croire que les soins et le goût apportés dans leur exécution, fussent une sorte d'exception résultant des ressources mises à la disposition de l'architecte par un seigneur

1. Nous devons une mention spéciale aux coquettes maisons du Grosvenor Park et au Grosvenor Hôtel de Chester.

magnifique. Certes les choses ont pu être faites là plus largement qu'ailleurs; cependant, il faut le reconnaitre, dans les plus petits centres, dans les coins les plus reculés de l'Angleterre, on trouve de modestes constructions faites avec un art réel et un souci constant du bon emploi des ressources locales.

Autour des villes, aux environs des villages, beaucoup de maisons, il est vrai, sont faites à l'entreprise, toutes semblables sur des modèles classifiés : maisons de bourgeois ou maisons d'ouvriers, maisons de



MAISON DE CAMPAGNE (KENT HATCH WESTERHAM).

(M. Ed. Macartney, architecte.)

paysans ou maisons de mineurs, elles s'alignent en longues files sur les terrains découpés régulièrement d'un quartier nouveau ou d'une petite ville naissante.

Mais encore visitez ces maisons. Vous en trouverez le plan confortable, pourvu de tout ce qui peut rendre la vie de famille agréable. Aussi, la moindre de ces habitations est-elle toujours bien tenue. Sa « bow window » est égayée de fleurs et ornée de rideaux et son escalier droit est garni d'un tapis.

Il serait intéressant d'expliquer, par des considérations sociales et économiques, pourquoi l'existence du travailleur, ouvrier ou paysan, se trouve généralement plus dignement entourée et assurée en Angleterre que chez nous et pourquoi le plus pauvre apporte dans

la tenue de son intérieur, du « Home », un certain sentiment de « respectability » peu connu dans nos campagnes et dans notre classe ouvrière. Mais ce serait trop m'éloigner du « Queen Anne ».

Nous le trouverons en plein épanouissement à Bedford Park, aux portes de Londres. C'est une sorte de petite ville campagnarde qui a surgi presque tout d'un coup, par la volonté d'un riche propriétaire de terrains. Il a demandé des plans à MM. Godwin, R. N. Shaw et d'autres et aussitôt, sur les terrains lotis, se sont élevées des maisonnettes plus engageantes les unes que les autres et bientôt habitées. D'ailleurs, pour tout ornement, des toits bien mouvementés, des lucarnes variées, des bow windows partout, des petits porches hospitaliers; puis des matériaux légers mais bien appareillés, et à l'intérieur un confort, un souci de tous les services, rares dans des habitations de très modestes dimensions et de valeur minime comme celles-ci. Ces charmantes villas agglomérées, de proportions et de formes différentes, mais de coloration presque unique, — le rouge clair est la note dominante du tout, — se sont agréablement complétées par une église, une auberge, des magasins, un club, dans le même style ancien. On a su tout prévoir. Chacun de ces petits édifices qui mériterait une description spéciale, contribue à donner à Bedford Park l'aspect très curieux d'une vieille petite ville anglaise.

On doit facilement voir que le nouveau style « Queen Anne », — puisqu'il faut l'appeler ainsi, — nous a de suite conquis et nous nous plaisons à dire sincèrement l'excellente impression que nous en avons tout d'abord ressentie.

Mais si charmé que nous soyons par cette nouvelle évolution de l'architecture anglaise, nous ne pouvons nous empêcher de voir les côtés faibles, nous pourrions dire dangereux du style nouveau.

Passant du gothique au « Queen Anne », les architectes anglais ont apporté dans leurs nouveaux travaux un besoin des lignes et des formes mouvementées, cahotées, qui ont été l'excès de leur gothique moderne à son déclin. Le « Queen Anne » était une réaction en faveur de la simplicité. Mais les créateurs du style n'ont pu eux-mêmes se maintenir dans ces sages limites. Nous ne saurions blâmer le pittoresque en architecture. Nous croyons même qu'il est bon d'animer les lignes et les surfaces. Mais encore faut-il que le pittoresque soit la résultante du plan ou l'expression de besoins extérieurs. Ce ne peut être une simple superposition.

Or, par passion irréfléchie du pittoresque, les architectes anglais en sont venus à chercher les formes extérieures d'abord et à leur

subordonner le plan ensuite. On se préoccupe des mouvements de la toiture avant d'assurer les besoins de l'intérieur; la plupart des accidents extérieurs, je veux dire les parties saillantes comme les parties rentrantes, ne sont pas justifiés. D'où des intérieurs peu harmonieux, une succession de pièces juxtaposées, non liées entre elles, avec des formes bizarres, des pénétrations et des redans, des hors de niveau de plancher inquiétants, sinon pour l'habitant, du moins pour le visiteur, des ouvertures de dimensions très différentes



MAISON DE SERVITEUR-CHEF DANS LE PARC D'EATON-CHESHIRE.

(M. John Douglas, architecte.)

sans raison aucune [1], des étages importants sacrifiés sous les combles pour avoir le bénéfice apparent des hautes toitures et des lucarnes fantaisistes.

Une seule chose reste invariablement respectée dans ses divisions et ses subdivisions obligées. C'est le côté des communs : kitchen, scullery, pantry, larder (cuisine, laverie, garde-manger, offices), etc. On ne touche pas à ces parties utiles et spéciales de l'habitation. Tout y est combiné pour le meilleur service. Quant au reste, l'architecte et le propriétaire paraissent sacrifier volontiers quelque

1. Il s'en suit que la « sash window » se trouve maintenant souvent remplacée par des petites fenêtres ouvrant sur le dehors. Elles s'adaptent mieux aux baies subdivisées par les meneaux de pierre, de briques ou de bois.

chose de la commodité du dedans aux aspects pittoresques du dehors. C'est d'un sentiment en apparence louable, puisqu'il semble favoriser l'art. Cependant ce sentiment est en désaccord avec les règles élémentaires de logique qui de tous temps ont été le fondement même de l'architecture.

D'ailleurs, pourquoi se forcer? D'un plan bien conçu et bien accentué découlent des extérieurs harmonieux, pittoresques ou graves, suivant qu'il convient.

Cette recherche du pittoresque quand même, sans justification, fait perdre aux édifices leur caractère propre. Or, sans caractère, il n'y a pas d'architecture, il n'y a plus que des images plus ou moins décevantes. C'est là le danger du nouveau style à la mode en Angleterre. Il peut succomber sous l'excès d'une fantaisie sans frein dont on se lassera comme on se lasse de tout ce qui n'est pas justifié par la raison.

Malgré ces critiques que ne méritent certainement pas toutes les nouvelles constructions anglaises, les intérieurs des habitations ont des charmes particuliers auxquels les bow windows multipliées ne sont pas étrangères. Elles font pénétrer dans les intérieurs la lumière et la vie du dehors. Elles empiètent sur l'extérieur au profit des pièces qu'elles agrandissent. Cela est précieux quand l'espace est limité. C'est du reste le cas de la plupart des petites habitations modernes. Aussi la place y est-elle utilisée avec une science consommée. Suivant le précepte anglais, chaque chose devant avoir une place et chaque chose devant être à sa place, les divisions intérieures sont multipliées. On préfère la quantité à la dimension, les étages sont plutôt bas, les pièces petites et de hauteurs différentes suivant leur affectation, ce qui avantage le dessus ou le dessous. Les escaliers de bois montent comme des échelles, les moindres décrochements dans les combles, les plus petits réduits du sous-sol ont une destination fixe; aussi tous les services sont-ils assurés.

Dans ces intérieurs si bien subdivisés, machinés, outillés, quelque peu encombrés, on se croirait presque dans l'entrepont d'un navire. Il semble que l'Anglais apporte chez lui quelque chose de ses goûts et de ses habitudes de la mer et des lointains voyages. Pour compléter l'illusion du bateau, ajoutez que tout craque et résonne dans ces maisons proprement tenues, dont les planchers sont en bois comme la majeure partie de la construction. C'est bien fait, nous l'avons dit, mais sans force inutile, comme une boîte résistante et légère.

Une certaine senteur japonaise a d'ailleurs pénétré ces intérieurs,

hors de niveau comme des étagères à ressauts, peints de couleurs vives dont nos yeux trop délicats sont déshabitués. Le rouge vif, le jaune clair, le bleu pâle, le vert pomme, avec des oppositions de brun foncé et de blanc et quelques rehauts de bronze ou d'or éteint, couvrent les lambris, les portes, les plafonds, ceux-ci décorés quelquefois d'enroulements à plat selon les types consacrés de Haddon Hall. Ces tonalités un peu crues s'opposent les unes aux autres dans une gamme générale, que quelques-uns pourraient trouver peut-être



MAISON DE GARDE DANS LE PARC D'EATON-CHESHIRE.

(M. John Douglas, architecte.)

agaçante, mais qui, pour nous, réveillent agréablement nos sensations endormies par les harmonies fades.

Ajoutez à cela des papiers et des tentures de même famille, dont les éléments décoratifs sont empruntés à la flore naturelle interprétée, souvent habilement, suivant le mode oriental. Sur ces fonds d'herbiers, des meubles d'aspect pratique, en menuiserie très soignée ; puis le goût des faïences et des porcelaines de l'extrême Orient, des bibelots anciens ou étrangers qui pénètrent partout, et on comprendra facilement que la petite maison anglaise « Queen Anne », ainsi meublée, puisse séduire du premier coup le voyageur en quête d'impressions. Il est vrai que nous flattons peut-être un peu le tableau et que nous passons sous silence certaines petites horreurs qui s'étalent volontiers au milieu de tout mobilier anglais.

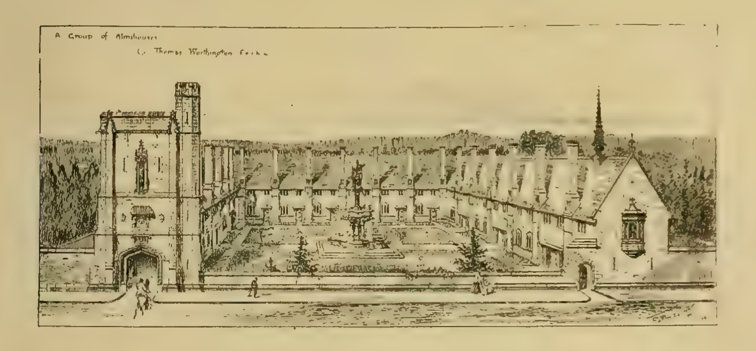
Nous pourrions ranger dans cette catégorie les cheminées en général. Elles sont restées à peu près ce qu'elles étaient autrefois, un laid récipient à charbon de terre, enjolivé d'une façon aussi fausse que détestable. Mais les architectes anglais s'efforcent maintenant de rendre à la cheminée, au foyer de famille, la place d'honneur qui lui appartient. S'inspirant des hautes cheminées du moyen âge, qui sous leur vaste manteau abritaient et réchauffaient toute une maisonnée, cherchant des modèles de décoration et de goût dans nos belles cheminées de la Renaissance française, ils ont constitué une cheminée toute particulière, presque étrange, dont le type ancien se trouve fréquemment dans leur pays, et surtout dans le comté de Kent. Nous en avons donné plusieurs spécimens empruntés aux beaux travaux de M. R. Norman Shaw. Il s'agit là, certes, de grandes cheminées dans de vastes salles. Plus ou moins gothiques ou de style Renaissance, ce sont de véritables monuments. Ils offrent à la base un large réduit meublé spécialement, éclairé de petites vues particulières sur le dehors *et* sur l'intérieur, où, dans une sorte d'intimité plus grande, on peut, en famille, entre amis, jouir de la chaude atmosphère du foyer. Mais ce qui caractérise les cheminées de M. R. N. Shaw, c'est un second réduit situé, comme dans un entresol, au-dessus du premier. Éclairé de même sur le dehors et sur la salle intérieure, accessible par un petit escalier dérobé, il est favorable à la lecture, à l'étude, à la méditation, et permet au chef de famille de s'isoler de la salle commune tout en se sentant près des siens.

Les châteaux seuls peuvent recevoir de pareils monuments, de proportions énormes, habituellement construits en pierre. Mais la mode aidant, chacun veut pouvoir s'abriter sous une cheminée, aux allures patriarcales, et c'est pourquoi dans les modestes et charmantes habitations construites par M. Ernest George, nous retrouvons cette forme de cheminée, réduite il est vrai, comme on peut le voir, aux proportions juste suffisantes pour y loger un simple fauteuil.

Nous voudrions faire pénétrer le lecteur dans quelques-uns de ces châteaux modernes dont les belles cheminées de M. Norman Shaw, dont le « New Salon » (Paddockhurst-Sussex) par M. Arthur Cawston, font soupçonner l'importance. Là, le « Queen Anne » se transforme encore, il emprunte davantage aux grâces et aux élégances de la Renaissance française, surtout dans les intérieurs. M. Devey s'est fait une juste réputation dans la construction et la décoration de ces résidences.

Quelquefois ces châteaux ou ces résidences, malgré la richesse du dedans, affectent les aspects les plus discrets.

Le « Half Timber » [1] raye de ses larges bois, sombres sur le fond blanc des enduits, aussi bien les pignons de la demeure du maître que les plus modestes logis de ses valets. Sous cette écorce rustique on devinerait difficilement les somptuosités du dedans. Il est vrai que dans le Cheshire plusieurs vieilles demeures seigneuriales présentent pareille anomalie [2]. Mais cette anomalie n'en est pas moins étrange et le désaccord entre les faces intérieures d'un même tout ne saurait être à imiter.



« A GROUP OF ALMSHOUSES », A VIGAN (LANCASHIRE).

MAISON DE CHARITÉ POUR LES PAUVRES.

(M. Thomas Worthington, architecte.)

M. Macartney, dans son habitation campagnarde appelée « Kent Hatch Westerham », nous montre une agréable association du « Queen Anne » avec le « Half Timber ».

XIII.

Comme nous le disions à propos du Town Hall de Manchester, M. Waterhouse, malgré ses succès dans le gothique, s'est laissé détourner de son style de prédilection pour ne pas rester étranger

1. En général les charpentes sont prises sur les propriétés qui sont richement boisées de chênes. C'est ce qui explique la persistance de l'emploi des bois apparents dans les habitations à la campagne.

2. Notamment le château d'Addington.

à la mode nouvelle. Nous en trouvons la preuve à Londres dans les « New Buildings » qu'il a construits derrière les « New Law Courts »; dans son « Technical College », élevé en 1884 sur l'Exhibition Road, et aussi dans le « National liberal Club », en cours d'exécution sur les bords de la Tamise, à l'angle de Northumberland Avenue [1].

Nous ne citons là que quelques-uns des travaux récents de cet architecte dont la verve abondante satisfait aux entreprises les plus vastes et les plus multipliées.

C'est tout en briques et en terres cuites que M. Waterhouse a construit les deux premiers de ces édifices. Au « Technical College », que nous trouvons un peu monotone d'aspect, malgré une savante composition, nous préférons les « New Buildings » qui, sur un plan irrégulier, présentent une cour intérieure de très séduisante tournure et des combinaisons remarquables comme briques et terres ornées.

Mais où la terre cuite triomphe sans partage, c'est dans le musée d'histoire naturelle que M. Waterhouse vient de terminer non loin du South Kensington Museum, sur Cromwell Road. Il faut avoir vu ce monument colossal pour apprécier les proportions géantes de toutes ses parties. Derrière une façade de cathédrale, flanquée de deux grandes tours, s'étend une vaste salle d'entrée qui donne accès aux différentes galeries. Les lecteurs de la *Gazette* ont pu juger de cette salle par la vue perspective que nous en avons donnée. Chaque point d'intersection des lignes du plan rectangulaire est accusé par d'autres tours élevées.

Le tout dans un style pseudo-roman très riche, peu explicable, mais paré de tous les produits du règne animal et du règne végétal, et entièrement construit en terres cuites de tons jaunes et noirs alternés.

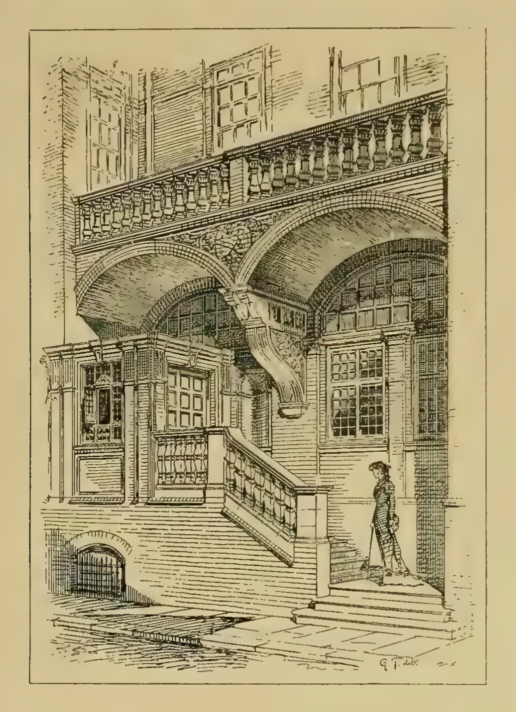
Nous devrions plutôt dire revêtu, car ce vaste édifice est composé de blocages et de fers dissimulés sous un vêtement complet de terres cuites lisses ou ornées. Mais on peut s'y méprendre à première vue, car ce placage général simule des assises de toute hauteur, des claveaux, des archivoltes, des soubassements, enfin tous les éléments d'une solide construction apparente et raisonnée.

Aussi, malgré l'ampleur de la composition et des proportions, malgré l'habile étude des parties, malgré l'invention curieuse et amusante des détails, restons-nous surpris devant tout cet appareil de construction qui de bas en haut est factice, qui sur aucun point ne

1. Sur la même avenue on remarque « The Constitutional Club » construit par M. Edis, tout en terres cuites, dans un style « Queen Anne » très enrichi.

laisse apercevoir les vrais soutiens de l'édifice et qui nous semble une application outrée du bon principe de décoration par les terres cuites.

On ne saurait, d'ailleurs, demander à ce monument magnifique le caractère qui convient à un musée. Le caractère manque à la plupart des monuments anglais. L'architecte ne le recherche pas, il ne



PORCHE A LONDRES.

(J.-J. Stevenson, architecte.)

tente pas de donner à son édifice l'expression vraie de sa fonction utile. Dessinant presque toujours en perspective, — ce qui peut avoir du bon, quelquefois, — composant de verve, nous pourrions dire sans étude suffisante, l'architecte anglais tout préoccupé de l'effet extérieur, surcharge l'édifice de nombreux hors-d'œuvre. On en juge aisément par les « New-Law Courts » de Street et par les monuments de la période néo-gothique, presque toujours accompagnés de motifs

importants, surtout de grande élévation, absolument sans objet. Il s'ensuit que ces édifices ont presque tous une même physionomie et, qu'à première vue, on a peine à distinguer, entre eux, un palais, un édifice religieux, un tribunal, un musée, un hôpital ou tout autre monument, le caractère spécial faisant défaut.

L'architecte anglais ne semble pas tendre davantage vers le Beau, résultat de l'harmonie et de l'unité. Il puise ses motifs à des sources très différentes, plus soucieux de reproduire des formes anciennes que d'en rechercher les principes. La beauté plastique le laisse de même souvent indifférent. Un grand mouvement dans les masses et dans les silhouettes, voilà sa préoccupation dominante. Les détails concourent à l'effet d'ensemble, mais se recommandent moins par un charme épuré que par leur fantaisie ou même leur étrangeté.

Nous ne voulons pas, bien entendu, généraliser ces réflexions et nous pensons avoir suffisamment témoigné de notre estime pour les œuvres des architectes anglais, pour qu'on ne puisse se méprendre sur le sens de ces réserves.

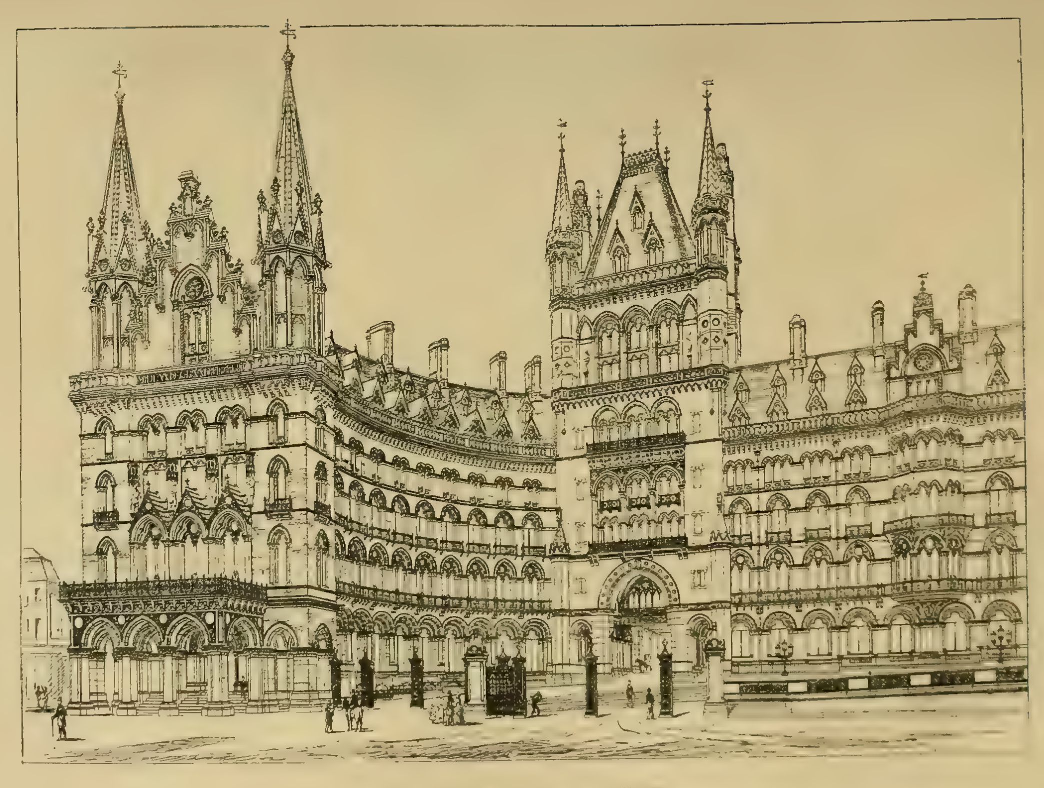
Si le caractère, si le style manquent à la plupart des monuments en Angleterre, nous avons vu, par contre, que l'architecture privée y est si bien caractérisée, qu'elle reste, malgré les critiques de détail que nous avons faites, l'expression la plus intéressante de l'architecture anglaise.

Le « Queen Anne », en dépit de la vogue dont il jouit, ne triomphe cependant pas sans efforts ni sans partage.

M. Waterhouse nous en a détournés aussi bien par son imposant Musée d'histoire naturelle, de roman fantaisiste, que par ses autres constructions qui sont une variation très personnelle de cet artiste éminent sur le thème favori du moment.

Peu à peu, seulement, certains architectes abandonnent leurs préférences d'autrefois pour suivre une mode qui devient impérative. M. G. Aitchison, A. R. A., est un pur classique nourri des traditions d'Athènes, de Rome et de Byzance. On le voit bien dans cette salle exquise, atrium antique, salle byzantine, *patio* mauresque tout à la fois, dont il a embelli la demeure de l'illustre peintre et sculpteur, aujourd'hui président de la Royal Academy, sir Fréd. Leighton, baronet. L'image que nous en avons donnée est impuissante à rendre les séduisants effets de perspective et de coloration de cette salle ornée de fines mosaïques, de marbres précieux, de faïences anciennes incomparables.

Le « Smoking Room » que nous avons reproduit est emprunté aux



LE MIDLAND GRAND HOTEL, A LONDRES

(Sir George Gilbert Scott, R. A., architecte.)

beaux hôtels construits ou décorés par M. G. Aitchison. Cet intérieur montre le goût assuré de cet architecte délicat pour les lignes pures et simples du classique. Mais dans de récents travaux, entre autres une charmante petite construction sur Pall Mall, M. Aitchison s'est montré plus librement fantaisiste. Il y a sacrifié à un « Queen Anne » très agrémenté de Renaissance flamande et française.

D'autres édifices construits dans ces derniers temps sur les larges quais qui s'étendent maintenant entre le pont de Westminster et celui de Blackfriars appellent aussi l'attention. De ce côté, en bordure sur de beaux squares, s'élèvent quantité de riches constructions civiles ou privées dont les toits élancés, les lucarnes ornées et ajourées, l'aspect général, ramènent la pensée vers les bords de la Loire, dont l'élégante architecture Renaissance est très étudiée en ce moment par les architectes anglais. Ainsi apparait la construction monumentale qui sous le nom de « City of London School » s'élève non loin du pont de Blackfriars.

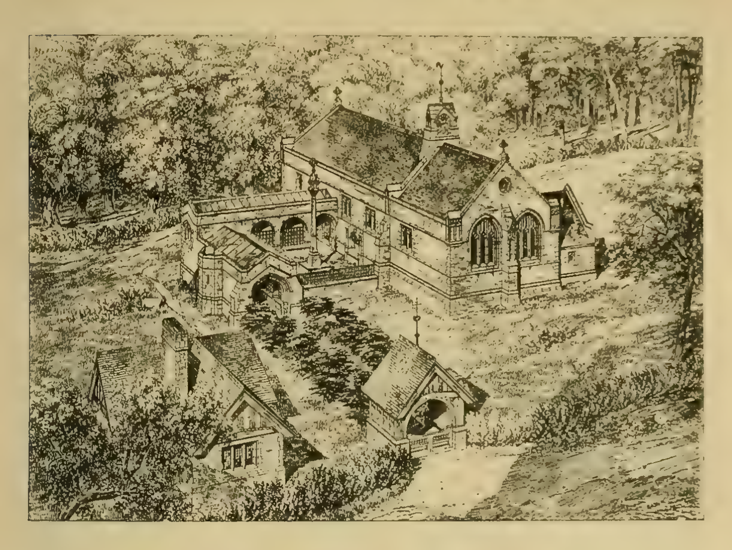
Avec ses hautes toitures ardoisées, ses tourelles aux angles, les pénétrations puissantes des arcatures de sa façade, une certaine abondance de décoration, l'œuvre de MM. Davis et Emanuel fait fort bon effet à quelque distance, car elle vaut plus par ses masses que par l'étude des détails.

A côté, M. Blomfield reste fidèle aux délicatesses fouillées du style Tudor dans son « Sion College » d'un goût très épuré, tandis que les « School Board Offices » voisins, commencés par M. Bodley et continués par M. Robson [1], présentent leurs façades ajourées à la Flamande et surmontées de hautes lucarnes dans le style de la Renaissance Normande.

On le voit, le « Queen Anne » laisse encore place à quelques tentatives, soit vers l'art français, soit vers les traditions plus anciennes de l'architecture anglaise, pour les maintenir en vigueur. Quelques-uns, grands admirateurs de notre enseignement artistique, restent fermement attachés au classique moderne : la recherche et l'application des principes raisonnés de l'art antique et non la simple reproduction irréfléchie des formes grecques ou romaines.

1. Nous avons parlé précédemment des nombreuses écoles construites par M. Robson à Londres, ou ailleurs comme à Sheffield. Parmi les autres édifices de styles variés élevés par le même architecte, nous pourrions citer : l'église de Saint-Cuthbert à Durham, celle de Sainte-Anne à Liverpool, puis le « People's Palace » à Londres, vaste rotonde destinée aux plaisirs populaires, dont le dôme surbaissé est dominé par deux tours carrées d'aspect hollandais.

Dans cet ordre d'idées nous pouvons citer quelques-uns des travaux de M. I'Anson, aujourd'hui président de l'Institut Royal des architectes britanniques. Sa « Bible society », son hôtel pour « The Scottish Widow's fund », avec trois ordres en granit correctement superposés, sont des œuvres dignes d'estime sérieuse.



CHAPELLE COMMÉMORATIVE (RUFFORD).

(R.-W. Edis, F.-S.-A., architecte.)

Pour faire connaître l'art architectural de nos voisins sous toutes ses formes, ne devrions-nous pas parler encore des bibliothèques, des écoles, des musées, des hôpitaux et aussi des gares de chemin de fer et des hôtels pour voyageurs, qui sont d'art essentiellement moderne ? Mais où s'arrêter dans cette étude déjà trop longue pour le lecteur? Notre confrère M. Pascal, architecte de la Bibliothèque Nationale, a fait sur les bibliothèques et facultés de médecine en Angleterre, une intéressante étude avec toute l'autorité qui lui appartient [1]. Il serait donc superflu de revenir sur cette question. On sait d'autre part qu'à Londres la plupart des gares sont des

1. *Les Bibliothèques et les Facultés de médecine en Angleterre.* Rapport au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1884.

constructions monumentales et que les hôtels pour voyageurs, dans l'aménagement desquels les Anglais sont passés maîtres, sont souvent des palais.

Comme preuve à l'appui, il suffit de citer la gare de Saint-Pancras et le vaste Hôtel attenant construit par l'architecte Gilbert Scott. Cette gare colossale s'abrite sous une voûte unique, qui d'un seul jet de ses fermes de fer un peu ogivées franchit une portée de plus de 80 mètres! Quant à l'hôtel de style gothique très mélangé qui, devant la gare, se développe avec une importance exceptionnelle, c'est une profusion d'ornementation taillée dans les matériaux les plus riches et les plus résistants, au milieu desquels étincellent les granits polis. Comment comprendre ce débordement d'architecture, non certes sans réelle valeur, sinon comme une intelligente réclame dont, paraît-il, la Compagnie n'a qu'à se louer?

Pour n'être pas productifs, les hôpitaux ne sont pas moins luxueusement bâtis dans ce pays. Il faut croire que les généreux constructeurs de ces asiles ont tout autant le goût de l'architecture que la passion de la charité. Peut-être aussi tirent-ils quelque vanité de ces magnifiques fondations? Toujours est-il que nous avons constaté dans maints hôpitaux une énorme plus-value d'architecture et d'ornementation dont a tout lieu de s'étonner un architecte français, habitué à compter avec les ressources toujours limitées, souvent insuffisantes, des villes, des départements ou de l'État.

Ces luxueux établissements, habituellement de plan dispersé et de style gothique, apparaissent dominés de beffrois, flanqués de tours dont l'utilité semble contestable, mais qui, comme toujours, sont les compagnons inséparables de tout édifice anglais.

Si l'ostentation est quelquefois un des petits côtés de la charité, la charité a plus souvent encore des soins ingénieux pour réconforter l'âme en même temps que le corps. Dans les petites villes ou bien à la campagne, les modestes hôpitaux, les asiles divers de la maladie et de la misère, évitent, autant que possible, les aspects attristants. Ce sont de véritables cottages entourés de gazons et de fleurs, d'aimables retraites et non pas des hôpitaux aux dehors redoutables pour les pauvres gens. C'est ici que le *caractère* architectonique de l'édifice peut avec raison se dissimuler sous les apparences les plus consolantes.

Les écoles de village ne sont pas moins gracieuses. Un petit porche, un campanile coquet ornent l'édicule toujours tenu avec une rare propreté dont témoignent les intérieurs pourvus, dès l'entrée, de lavabos pour les enfants qui arrivent à l'école, et de services intimes

tout à fait confortables. Trouvons-nous ces soins dans nos écoles, même dans les nouvelles? Que dirai-je des églises des plus petits pays en Angleterre, environnées de pelouses bien entretenues, protégées par des clôtures sur lesquelles s'ouvre un porche abritant la porte de l'enclos en même temps que des bancs d'attente favorables aux vieillards et aux infirmes? Quelle comparaison faire avec la plupart de nos églises de campagne, misérables, ruinées, désertes! Certainement, le sentiment religieux impose ces soins à un peuple très respectueux de son culte, et l'art y trouve son compte.

Nous insistons ainsi sur de menus détails, parce que, en vérité, c'est dans ses manifestations intimes que l'art anglais est le plus intéressant.

Évidemment, l'Angleterre possède de beaux monuments et nous avons dit tout le bien que nous pensions de quelques-uns. Mais ce n'est pas cependant dans ces monuments civils ou religieux, que se révèle le mieux le génie de la nation.

Les monuments religieux procèdent de formes hiératiques imposées; les autres ont toujours quelque chose du convenu officiel, ils répondent à des besoins généraux qui sont à peu près les mêmes chez tous les peuples européens à un moment donné. Mais, c'est dans l'architecture intime et privée qu'un peuple manifeste le plus ses besoins, ses goûts, nous pourrions dire son idéal. Car enfin ce qu'il tente, après avoir assuré sa vie, c'est d'entourer son existence selon le rêve qu'il s'en est fait. Or, l'architecture privée est, en Angleterre, éminemment expressive des besoins et des aspirations. Nulle part en Europe, nous ne pourrions trouver une architecture privée qui, dans sa généralité, bien entendu, fût aussi caractéristique et nationale et qui en même temps, par la logique de ses formes et de sa construction, répondît aussi bien aux lois essentielles de l'art. C'est pourquoi nous donnons à l'architecture privée anglaise, une place importante dans l'art contemporain de tous les pays.

Toujours sous l'empire des féconds enseignements de l'art antique renouvelés par l'Italie de la Renaissance, attirés par les merveilles de l'art oriental, curieux de toutes les civilisations disparues, nous oublions trop facilement de regarder ce qui se passe autour de nous.

Dans notre contemplation admirative d'un passé radieux, nous ne remarquons pas les transformations incessantes de l'art suivant le renouvellement des peuples. Nous nous sommes habitués avec une certaine complaisance à ne considérer l'architecture anglaise que dans ses plus détestables pastiches grecs du commencement de ce

siècle. Mais tout cela est loin, et l'Angleterre, après une période abondante de néo-gothique qui a laissé sur son sol des monuments d'une incontestable valeur, se recommande aujourd'hui par une architecture bien conforme à ses mœurs, véritable expression de la vie anglaise.

Nous serions heureux que cette étude sur l'architecture moderne en Angleterre pût donner à quelques-uns le désir de la mieux connaître et de l'apprécier.

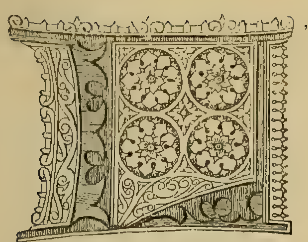
PAUL SÉDILLE.



L'ART DANS LES FLANDRES

AVANT LE XV[e] SIÈCLE.

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)



'HISTOIRE des mœurs, ainsi que celle du mobilier et du costume, reçoivent aussi, dans l'ouvrage de M. le chanoine Dehaisnes, de nombreuses contributions parmi tous ces testaments et tous ces comptes des bourgeois et de leurs seigneurs.

Ainsi nous pouvons nous rendre compte de l'importance qu'avait la naissance de l'enfant d'un prince, surtout lorsque ce pouvait être un héritier, par le détail de ce que l'on acheta en 1281 pour la comtesse de Flandre qui allait accoucher. On monte le trousseau de la mère et du futur enfant ainsi que des trois femmes préposées aux soins de sa personne, la femme de chambre, la berceuse et la nourrice, avec une abondance de choses dont l'énumération est précieuse.

Ce sont d'autres détails lorsqu'il s'agit, en 1304, de l'enterrement du père de cet enfant.

Que d'habitudes ont persévéré à travers les siècles! Comme aujourd'hui les oranges faisaient leur apparition à Noël, avec les grenades. Il est vrai que Yolande de Bar, en 1370, n'en achetait que vingt-six, avec force épices et deux bouteilles d'eau-de-vie; pour faire des gâteaux apparemment, car il est aussi question de « paste de roy ». On aurait peut-être pu manger déjà la dinde traditionnelle, car nous en voyons apparaître deux dans un compte du duc de Bourgogne en 1385. Les deux « gelines d'Inde » dont il y est question ne peuvent

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XXXV, p. 158.

être des perroquets, car ces oiseaux, très connus dans la décoration des étoffes du XIVe siècle, portent dans tous les documents le nom de « papegeais, » dérivé de l'espagnol *papagayo*. L'introduction de la poule d'Inde en Europe ne doit donc rien aux Jésuites, à qui on a coutume de l'attribuer.

Le costume civil, celui des hommes et des femmes, et un peu aussi celui du clergé au XIIIe siècle et surtout au XIVe, est parfois indiqué dans ses éléments principaux par les testaments, les inventaires et, avant tout, par les comptes de dépenses des princes. Nous y voyons que le duc de Bourgogne faisait broder ses habits et ceux de la duchesse aussi bien par des ouvriers parisiens que par ceux de ses bonnes villes de Flandre. Preuve que toute broderie n'est pas flamande, ainsi que l'habitude est trop prise aujourd'hui de le croire.

L'état des artistes au moyen âge nous est à peu près connu. On sait qu'il ne différait guère de celui des artisans. Les statuts des peintres et des imagiers de Gand, en 1338, le prouvent surabondamment. Il fallait être bourgeois pour entrer dans la corporation ; mais pour la bonne exécution de l'ouvrage les prescriptions sont les mêmes que celles de tous les autres corps de métier. De plus, lorsqu'en 1365, le comte de Flandre retient à son service un certain maître Jehan de Asselt, il stipule que ses gages annuels sont « pour nous ouvrer de son mestier de pointure en notre chapelle de Gand et ailleurs, là où il nous plaira, sans entendre à nul autre ouvrage fors au nostre, sanz nostre consentement et congée. »

Or, ces ouvrages comprenaient une foule de choses. Ainsi Jean d'Orléans, qui n'était pas le premier venu, car il était peintre et valet de chambre de Charles V, — et il pourrait bien être l'auteur du panneau rond du Musée du Louvre : la *Trinité*, peint au revers des armes de Bourgogne, et peut-être de la *Communion de saint Denys*, donnée par M. F. Reiset, qui porte sur l'hostie les lettres I. P. que nous croyons être une signature, — ce Jean d'Orléans figure sur un compte de 1365 pour un tableau sur bois d'Irlande fourni au roi, et pour la fourniture des sièges (chaères) de son sacre. Et notons qu'en 1383 il vend au duc de Bourgogne un diptyque à volets circulaires, monté en argent, si précieux qu'on le conserve dans un étui garni de feutre, aux armes du duc. Les sujets qu'il représente ne sont point sans avoir une certaine analogie avec le *tondo* du Louvre.

Quant à Melchior Broederlam, dont le Musée de Dijon possède deux volets, qui le montrent peintre habile, dans le temps même où il les exécutait, en 1385, il est employé à peindre des étendards, le

char de madame la duchesse « cinq douzaines de chaères petites pour le conseil de monseigneur ».

Nous ne supposons pas cependant que ce fussent des artistes du même renom que ceux auxquels la ville de Lille, en 1388 et en 1394, commanda de peindre des croix vermeilles sur certains murs « pour donner à cognoistre aux bonnes gens et estraigniers que bons estoit de non laisser aucune ordure de corps à l'encontre » « parce que bans en estoit fait sous certaine amande ».

Sur l'emploi de la peinture à l'huile d'une façon régulière, et pour les œuvres les plus diverses, depuis les premières années du XIV[e] siècle jusqu'au XV[e], les comptes de dépenses nous apportent des documents si importants que nous avons pris soin de les relever tous, et si nombreux, que nous nous restreignons à n'en donner qu'une sèche nomenclature, en suivant l'ordre des dates. Ce n'est pas d'ailleurs le lieu de discuter sur l'antiquité de cet emploi.

1301. (Château du Marès). — « Ce sont poigneur qui ont point les nœves chambres du Marès... Pour fil, pour soie, pour cole, à Bauduin l'oileteur por oile prise, pour mettre es couleurs. »

Un compte de 1302, vise des œufs « à faire détrempe ».

1304. (Château de Hesdin). — « Por couleur et oile de linnis, pour faire les paintures. Por oile achatée en Hesding à Bauduin l'oileteur pour faire ces couleurs. Pour cole et œus à faire détrempe, et pour soies et brousses. » Suit un détail des couleurs qui sont le vert, le blanc, la minne, du bon azur et de l'azur, du bon sinople, du vermillon et du brun d'Auchoirre (Auxerre), avec de l'étain blanc et doré, du vernis blanc et roux et un demi-cent d'or fin, avec VIII livres d'huile de lin. Un autre article qui donne à peu près les mêmes couleurs, avec de l'huile de lin, y ajoute une once de gomme.

Nous noterons pour expliquer l'emploi de l'étain que souvent on peignait au XIII[e] siècle, et, comme on le voit ici, au commencement du XIV[e], sur un fond d'étain, collé sur une préparation blanche qui enduisait une toile fixée à la colle de fromage sur des ais de bois.

1305. (Château de Hesdin). — « Oile pour faire destrempe as couleurs. »

1307. (*Idem*). — « Pour peindre en le cambre as roses, en le cambre ma dame, pour ouvrer à l'oratoire, pour rere et mettre de couleurs en le cambre as fleurs de lis, azur, etc. Pour ole a destremper les couleurs. »

1307. (Château de Lens). — Maître Robert de Rebrœves et maistre Jean Acart paingneur, « doivent faire en la moiene cambre entre deux listes une histoire,... si on veut et pardessous l'histoire de vert à ole.

1311. (Château de Hesdin). — « Étoffes de painture pour vernir le pan de la nœve loge du manoir. Vernis, safran, cole, huile. »

1312. (Château de Hesdin). — « Couleurs, estoffes de painture pour ouvrer à vernir as cambres du manoir et a paindre à la nœve loge. Prins a Bauduin l'olieteur

XI los et une pinte d'œulle de ligninis (lin), dou quel œulle on a ouvré as peindre et a vernir en le nœve loge. »

1320. (Château de Conflans). — Marché passé par la comtesse d'Artois avec Pierre de Bruxelles, peintre demeurant à Paris. Il s'agit dans ce marché de l'exécution dans une galerie de peintures représentant un sujet de l'histoire de la maison d'Artois indiqué avec précision, et de simples décorations, contenues dans « un roole qui est pour droit dudit Pierre ». Et il est spécifié que « seront toutes ces choses faites à huile et des plus fines couleurs que l'en pourra ».

1325. (Saint-Omer). — « A Colart de Closchamp, paaigneur pour le columberel qui est entre le canchel et le moustier poindre, l'une columbe verte, l'autre vermeille et couleur à oille :... pour XII ymages qui sont dedans le cloistre paindre à ole... et pour les ymages qui sont el portail... estoffées de fin or et de couleur à ole. Item les XII apostles de couleur a ole. »

1326. (La Haye). — Couleurs et huile pour la peinture de l'oratoire de la comtesse de Hainaut.

(Château de Hesdin). — Couleurs et huile employés par Laurent de Boulogne.

1328. (Gand). — « Pour la peinture à l'huile de XXI pommes de tentes. »

1330. (Ypres). — Couleurs, huile et vernis pour le beffroi.

1342. (Tournai). — Un peintre de Tournai s'engage à peindre « à ole » les blasons d'un chevalier.

1351. (Bruges). – Peinture à l'huile dans la chapelle communale de Bruges. La même année Laurent de Boulogne peint à la colle les bannières du duc de Bourgogne.

1360. (Château de Hesdin). — Compte très détaillé des couleurs, des métaux, de l'huile et des vernis achetées à Douai, par Laurent de Boulogne.

1368. (Château de Hesdin). — Achat d'huile, de mine et de blanc d'Espagne par le peintre du château.

1369. (Cambrai). – « A Henri de Lihons, pour paindre à ole XXIIII targes vermeilles dehors a I escut armoyet des armes de la ville et par dedans de brun à ole. »

1372. (Château de Hesdin). — Mêmes achats pour le même qu'en 1368.

1373. (Salle de Valenciennes). — Détail de l'achat de couleurs, « d'ole de linnis à faire couleurs » de métaux, de peaux blanches pour la colle : paiement de journées pour broyer les couleurs et pour leur emploi.

1374. (Salle de Valenciennes). — Mêmes détails. Achat de deux patrons de cuivre, percés et livrés « en manière de compas » (Poncis).

1375. — Détail des sujets exécutés par Louis, le peintre.

1378. (Ghiselhuus de Bruges). — Achat de couleurs, de métaux, de peaux pour colle et d'huile.

1380. (Mons). — « A Jakemart, le poindeur,... pour une grande banière et I pignonciaul sous cendal, de couleur à oille, des armes de la ville. »

1382. (Lille). — « A maistre Jehan Mannin, paintre, pour avoir painturé de couleurs à ole IX cappes de plonc servant à le porte Saint-Sauveur. »

1387. (Château de Hesdin). — « A maistre Pierre Du Bos, peintre du chastel pour VI los d'uille de linnis pour empriemer à paindre sus au castel. »

1391. (Chartreuse de Dijon). — « VIII papiers d'or doubles, renforciez, inde, orpiment, mine, blanc de Puille, brun d'Aucerre, ocre, XX pintes d'uille de nois

pour convertir en la peinture de plusieurs tables d'autel, et aussi de plusieurs tableaux pour mettre en plusieurs chambres... acheté de Jehan de Beaumez, peintre et valet de chambre du duc. »

1392. (Salle de Valenciennes). — Achat de couleurs, de métaux, de « papier de grant fourme dont on fist patrons » et de « parchemin à faire colles ». Il n'est pas question d'huile.

1393-1394. (Chartreuse de Dijon). — Livraison d'or, de couleurs, d'huile et d'autres objets au paintre de Monseigneur, Jean de Beaumetz.

« Pour vermeillon, blanc d'Espaigne, vert de gris, synople, fueilles d'estain, oylle, myne, vernis, fin azur, furnis par Johan de Beaumetz, paintre et varlet de chambre de monseigneur. »

(Cathédrale de Cambrai). — « A maistre Pierre, pointre, pour poindre de fin vert à olle le pilier a l'encontre d'icelle images (de saint Jean-Baptiste) semée de aigles de fin or et le tabernacle de blanc plonc et le reprise d'or fin. »

1395. (Bruges). — « Payé à Robin van Cotthem, peintre de statues, pour son salaire d'avoir peint en or et en couleurs à l'huile un petit crucifix. »

1396. (Chartreuse de Dijon). — Livraison de couleurs, huiles, etc., à Jean de Beaumetz « pour plusieurs tables et tableaux ».

« A Melchior Broederlam, varlet de chambre et paintre de monseigneur, pour faire deux estendars de satin, de bateure de fin or, à oille, de la devise de monseigneur de Bourgogne, etc. »

Cette nomenclature montre que pendant le XIVe siècle, la peinture l'huile était de pratique ordinaire dans le Nord et que si Jean Van Eyck ne l'a point inventée, il a été l'homme de génie qui lui a donné une puissance d'effet inconnue de ses devanciers, ainsi qu'une durée qui n'a point été égalée par ses successeurs.

Pour ses devanciers nous avons un terme de comparaison dans les peintures extérieures des volets de l'un des triptyques de la Chartreuse de Dijon, qui sont de Melchior Broederlam. Peignant à l'huile des bannières en même temps qu'il exécutait celles-ci, il devait employer le même procédé dans les deux cas. Pour ceux qui lui ont succédé, nous n'avons qu'à voir la peinture moderne qui ne survit pas à ceux qui l'ont exécutée.

Parmi les quelques héliogravures d'après des monuments flamands antérieurs au XVe siècle qui illustrent l'*Histoire de l'art*, nous trouvons précisément la reproduction de deux des œuvres d'André Beauneveu de Valenciennes, le plus éminent des précesseurs des Van Eyck. Ce sont les miniatures qui décorent un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, et qui représentent : d'un côté, Jean, duc de Berry, agenouillé entre ses deux patrons, saint Jean-Baptiste et saint André[1], de l'autre la Vierge allaitant l'Enfant Jésus : gri-

1. Voir la gravure qui accompagne notre premier article.

sailles d'une finesse extrême, qui ont pour fond, la première un diapré bleu formé de feuilles déchiquetées; la seconde un semis de petits anges musiciens, en camaïeu rouge que l'héliogravure a été impuissante à reproduire.

Si de Jean, duc de Berry, qui n'était pas beau, André Beauneveu s'est asservi à faire un portrait empreint de beaucoup de naturalisme, nous ne pouvons méconnaître qu'une certaine dose d'idéal est intervenue dans la composition des figures des deux saints et de la Vierge. D'où cet idéal venait-il? Et d'abord, d'où procède l'art flamand?

M. le chanoine Dehaisnes discute sur ce point l'opinion émise par M. Waagen qui le fait venir de Cologne, illustrée dès le XIVe siècle par les œuvres de maistre Wilhelm, et il conclut en déclarant que l'art flamand est un art autochtone, qui a sa tradition ininterrompue depuis le XIIe siècle, tandis qu'il n'en est pas ainsi sur les bords du Rhin.

L'argument est de peu de valeur; car, s'il existe des lacunes dans l'histoire de l'art allemand, qui nous dit que d'heureuses découvertes ne les combleront pas? M. l'abbé Dehaisnes est plus dans le vrai lorsqu'il constate que l'art flamand et l'art rhénan, montrent quelques affinités, bien que celles-ci soient plus grandes avec l'art français; les artistes des deux pays travaillaient souvent ensemble, à Paris, à Dijon, à Rouen, Orléans, Bourges, et Mehun-sur-Yèvre, à une époque où les rapports étaient loin d'être amicaux entre les Flandres et l'Allemagne, ainsi que le fait remarquer M. Wauters. Et ces rapports amicaux cessèrent précisément par le fait de l'accession des ducs de Bourgogne au duché de Brabant qui mettait la France et les Flandres en contact plus intime.

Mais cet art, ambiant pour ainsi dire, qu'il soit pratiqué dans la seconde moitié du XIVe siècle, à Cologne par les mains de maître Wilhelm; à Paris, ou à Mehun-sur-Yèvre ou à Bourges par André Beauneveu de Valenciennes; à Dijon par Melchior Broederlam d'Ypres, pour nous en tenir à la peinture, d'où lui vient cet air de famille qu'il est impossible de lui dénier? Ce n'est ni de Cologne, ni des Flandres, suivant nous. C'est l'École de Sienne qui nous semble l'avoir influencé, en lui donnant cette tendance à la douceur des types féminins, à l'énergie, au contraire, des types masculins, à l'abondance harmonieuse des draperies, à un certain type d'architecture sommaire, et enfin au fondu des colorations plutôt claires que vigoureuses.

Ces caractères nous les trouvons reproduits dans les miniatures originales dont nous venons de parler, et qu'un heureux hasard

nous a permis d'admirer dernièrement à la Bibliothèque royale de Bruxelles, grâce à la complaisance du conservateur du département des manuscrits : miniatures que M. Léopold Delisle et, après lui, M. le chanoine Dehaisnes attribuent à André Beauneveu. Nous les retrouvons aussi, pour ne point quitter l'enluminure des manuscrits, dans deux des miniatures d'après « les très riches heures du duc de Berry » appartenant à Mgr le duc d'Aumale, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Le Père éternel de la *Condamnation d'Adam et d'Ève* (2e série, t. XXIX, p. 402), tous les personnages de la *Présentation au Temple* (t. XXX, p. 75) et l'architecture sont certainement plus italiens que flamands, bien que ces peintures soient dues, selon toute probabilité, à trois artistes limbourgeois, Pol et ses frères, que le duc de Berry avait établis à Bourges au commencement du xve siècle. Nous les voyons encore dans le magnifique calendrier des « Petites Heures du duc de Berry » conservées à la Bibliothèque nationale.

Et si nous abordons maintenant la peinture, pour ne parler que de ce que nous avons vu, nous citerons l'extérieur des volets de l'un des retables de l'ancienne chartreuse de Dijon, décoré par Melchior Broederlam, d'Ypres; le *Christ communiant saint Denys*, donné par M. F. Reiset au Musée du Louvre, et la *Trinité* dont le revers porte les armes de Bourgogne, au même musée ; les fragments d'un magnifique polyptyque conservés au Musée d'Utrecht, et enfin, pour aborder la peinture monumentale, les décorations de l'une des chapelles de la cathédrale de Prague, par Jean de Mutina (Modène), et, à l'extrémité opposée de l'Europe, la décoration des trois coupoles de l'une des salles de l'Alhambra de Grenade.

Nous pouvons rapprocher de toutes ces œuvres la tenture de l'Apocalypse, conservée dans la cathédrale d'Angers, exécutée par Nicolas Bataille, de Paris, d'après les cartons du peintre de Charles V, Jean de Bruges. L'analogie entre la grande figure sous un édicule, qui se voit en tête de chaque pièce, est frappante avec les apôtres et les prophètes des Petites Heures du duc de Berry.

A côté des caractères intrinsèques de la peinture, nous trouvons les mêmes détails d'ornementation, caractère extrinsèque pour ainsi dire, à Prague, à Grenade et à Dijon. Ce sont ces pâtes gaufrées et dorées si fréquentes à rencontrer sur les polyptyques de l'École de Sienne, soit sur les fonds, soit sur leur encadrement d'architecture. Qu'André Beauneveu et, après lui, Melchior Broederlam, et tous les artistes français ou flamands qui ont travaillé autour d'eux, au lieu

d'aller étudier l'art italien en Italie même, se soient arrêtés à Avignon, où tant d'artistes de nationalités différentes travaillèrent longtemps ensemble ; que maître Wilhem ait été à la source même, peu importe. Une influence italienne s'exerça sur l'art du Nord dans la seconde moitié du XIVe siècle, contre laquelle réagit le sentiment flamand au XVe ; comme cette même influence s'exerça au XVIe siècle et d'une façon plus durable.

Tous ces peintres au service des princes avaient d'ailleurs de fréquents contacts, et un compte de dépense que publie M. l'abbé Dehaisnes nous montre Philippe le Hardi envoyant en 1393 son peintre en titre, Jehan de Beaumetz, et son sculpteur, Claux Sluter, visiter les travaux que son frère Jean, duc de Berry, faisait exécuter au château de Mehun-sur-Yèvre, par André Beauneveu, à ce que nous apprend Froissart.

Dans la sculpture, l'influence italienne nous semble moins apparente, bien que beaucoup d'artistes de cette époque maniassent en même temps le pinceau et le ciseau, ainsi que faisait A. Beauneveu. Et celui-là précisément, comme on peut le voir dans les reproductions des effigies tumulaires de Philippe VI et de Charles V qui accompagnent un article de notre ami Louis Courajod « *Une statue de Philippe VI au Louvre* » (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XXXI, p. 224 et 225), n'est encore, en 1364, à proprement parler, qu'un continuateur de la tradition du XIIIe siècle, s'il se montre personnel dans les têtes. Celles-ci sont profondément empreintes de réalisme, ainsi qu'on dit aujourd'hui. Et c'est par ce sentiment de la nature que l'art flamand se révèle surtout à mesure qu'il s'avance vers le XVe siècle. Cela est bien évident dans l'œuvre de Claux Sluter. Et cependant il y a deux parts à faire dans le *Puits de Moïse*. Quelques-uns des prophètes sont de bons bourgeois trapus, qui portent le costume des scribes flamands ou bourguignons contemporains. D'autres n'ont que la tête... du temps, comme disent les marchands de curiosités : mais leur corps disparaît sous un flot de draperies qui trouvent leurs analogues dans la peinture contemporaine.

Même dualisme dans les groupes du portail de la chapelle de la Chartreuse de Dijon où Claux Sluter a représenté Philippe le Hardi et la duchesse Marguerite agenouillés aux pieds de saint Antoine et de sainte Anne.

Et si nous examinons l'œuvre d'un autre artiste, de Jacques de Baers qui exécuta, en 1392, les deux retables du Musée de Dijon, dont Melchior Broederlam revêtit d'or les figures, en même temps qu'il en



VASE EN VERRE ANTIQUE
(Trésor de la Basilique de S Marc à Venise)

peignait les revers, on trouve la personnalité flamande qui se dégage sous le costume italien, comme dans la charmante diablesse qui, les cornes au front de sa mignonne figure, vient tenter saint Antoine.

Au XVe siècle, le génie de Jean Van Eyck entraine son frère et ses élèves dans la voie nouvelle que ses prédécesseurs n'avaient fait qu'indiquer. L'un des plus éminents et le plus ancien parmi ces prédécesseurs dont les œuvres nous sont connues, fut André Beauneveu, de Valenciennes, déjà cité par nous.

Les documents sur lui sont assez abondamment fournis par M. l'abbé Dehaisnes pour que nous puissions le retrouver, pendant une quarantaine d'années, à une douzaine de dates différentes, dont voici le relevé :

1362. — « Andrieu le tailleur » refait dans la salle des jurés de Valenciennes, un bras à une image qui est repeinte par un autre.

1364. — « Andrieu Biauneveut » visite les tourelles de Saint-Pierre de Valenciennes.

— Ordonnance de Charles V, pour le payement des tombes des rois Philippe et Jean, de Jehanne de Bourgogne et de lui, commandées à Andrieu Biauneveu, son imagier. (Léopold Delisle.)

— Quittance d'Andry Beauneveu, ymagier du roy, de la somme ordonnancée. (Léopold Delisle.)

— Nouvelle ordonnance de Charles V, pour un nouveau payement. (Léopold Delisle.)

1374. — Payement de peintures dans la salle des jurés de Valenciennes.

— « Andrieu Biaunevopt, faseur de thombes », va de Valenciennes à Mons rejoindre le comte de Flandre.

— Trois payements d'une tombe nouvelle qu'il fait pour le comte.

1377-78. — « Mandatum fuit Magister Andreas de Valenciennes ad visitandum opus factum in campanile et ad avisandum quod ulterius restabat faciendum », à la cathédrale de Cambrai.

1379. — Payement d'une image de Notre-Dame pour le beffroi de la ville d'Ypres. — Dépenses de son valet.

1380-81. — Payement de trois chevaux de louage envoyés de Lille à Valenciennes pour Andrieu Biauneveu, mandé près du comte de Flandre, et de ses dépenses de voyage.

1393. — Il travaille à Mehun-sur-Yèvre, pour le duc de Berry (Froissart).

— Compte des dépenses de « Jehan de Beaumès, peintre et valet de chambre de Monseigneur (le duc de Bourgogne) et de Claux Slustre, son ouvrier d'entailleure, pour eux deffrayer des frais et despens qu'ils firent en alant de Dijon à Mehun-sur-Yèvre, ou mon dit seigneur les envoya pour visiter certains ouvrages de paintures, d'ymages et d'entaillure et aultres que Monseigneur de Berry fait faire au dit Mehun. »

1402. — Inventaire de ? « Un psaultier de la main maître André Beauneveu;

1413. — Même inventaire : Psaultier de la main feu maistre André Beauneveu. »

Beauneveu mourait donc lorsque les Van Eyck allaient créer la nouvelle école.

Au sujet des artistes peintres ou sculpteurs qui travaillèrent pour Philippe le Hardi, Jean de Beaumetz, Melchior Broederlam, Jean de Marville, Claux Sluter qui lui succéda, les renseignements sont aussi abondants, et les extraits des Archives de la Côte-d'Or fourmillent de tels détails sur la construction et la décoration de la Chartreuse de Dijon, que l'on peut savoir aujourd'hui de qui est telle ou telle partie du *Puits de Moïse*, du portail de la chapelle ou de ses retables de bois sculpté, peint et doré, ainsi que du tombeau de Philippe le Hardi. M. de Saint-Mesmin, d'ailleurs, en puisant aux mêmes sources, avait déjà donné des renseignements précis sur ces mêmes œuvres dans le *Catalogue du Musée de Dijon*.

Relevons, ainsi que nous l'avons fait pour Adrien Beauneveu, et suivant l'ordre de leurs dates, les documents relatifs à ceux de ces artistes dont les œuvres existent encore à Dijon : Jean de Marville qui commença en 1383 l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi; Nicolas ou Claus Sluter qui lui succéda en 1388 dans cette œuvre et dans son emploi d'imagier et de valet de chambre du duc de Bourgogne, et qui exécuta le *Puits de Moïse* ainsi que les statues du portail de la chapelle de la Chartreuse ; Jacques de Baers, imagier de Tenremonde, qui sculpta les deux retables conservés au Musée, et enfin Melchior Broederlam qui dora et peignit ces deux magnifiques « morceaux de bois », ainsi que les amateurs ont accoutumé de dire aujourd'hui.

Jean de Marville, qui est peut-être le même que le Johannes de Menreville qui répare en 1366 un pinacle du chevet de l'église Saint-Pierre de Lille, est cité dans les documents suivants :

1369. — Tombeau de Charles V dans la cathédrale de Rouen.

1372. — Ses gages comme ymagier et valet de chambre de Philippe le Hardi.

1373. — Il lui est « ordonné demorer à Dijon et illec ouvrer et faire certaines besoignes que Monseigneur lui a enchargié à faire de son mestier, a VIII gros viez de gaiges par jour pour lui, un varlet ouvrier et un autre varlet avec 1 cheval... à commancer du premier jour de juing. »

1374. — Paiement, sans indication de lieu, de travaux exécutés probablement dans le nord.

1375. — Ses gages et une gratification pour ses services.

1376. — Ses gages entiers nonobstant le retenue opérée sur tous les autres.

1377 et 1378. — Ses gages.

1383. — A compte sur les « salaires de plusieurs ouvriers qu'il a tenus pour

certaines besoingnes, c'est assavoir un tabernacle de boiz, ymaiges et estoffez qu'il a faiz a ses despens de son metier. »

1384. — Ses gages. Frais d'un voyage à Dinant pour l'achat de pierres destinées à la tombe du duc.

— Dépenses et salaires des ouvriers pour la tombe commencée dès l'année 1383.

1386. — Gages et paiement d'ouvriers avec leurs noms. Parmi eux se trouve Claux Sluter.

1387. — Mêmes dépenses.

1388. — Reconnaissance par un habitant d'Ypres d'une somme prêtée.

1389. — Polissage de la tombe par des ouvriers venus de Paris : 2 pièces.

— Sa mort.

1390. — Ses harnois sont achetés par le duc et donnés à son fondeur.

Nicolas ou Claux Sluter, ainsi qu'on l'appelle plus communément, et dont le nom est orthographié d'une foule de façons différentes, apparaît d'abord dans les comptes en qualité d'ouvrier de Jean de Marville auquel il succède bientôt.

1385. — Salaire de Claux Celoistre, occupé à la tombe du duc de Bourgogne, pour 82 semaines à partir du premier jour de mars, au taux de 2 francs par semaine.

1386 et 1387. — Même salaire.

1389. — « A Claux Celustre, retenu par mon seigneur et par ses lettres son ouvrier d'imagerie à exercer ledit ouvraige d'imagerie a autel gaigez et par la manière que faisait feu Jehan de Manreville, comme il appert par les lettres données à Melun le XXIIIe jour de juillet mil CCCIIII^xx et IX... A lui, pour ses gaiges qui sont de VIII gros par jour pour lui, un varlet ouvrier, un autre varlet et 1 cheval. »

1390. — Attestation scellée de son sceau du travail exécuté par un ouvrier pour la tombe.

1391. — Ses gages.

1392. — Gratifications de XX francs pour ses bons et agréables services par mandement de février 1390 (vieux style).

— Attestation munie de son sceau de la livraison à Paris, par un genevois y demeurant, d'une pierre d'albâtre « pour faire un ymaige pour la sepulture ».

— Gratification de XXX francs.

— Sur son ordre on exécute les modèles en bois des tabernacles du portail de la Chartreuse.

— Pierre d'Asnières (près de Dijon) fournie pour la haute chapelle de la Chartreuse de Dijon.

1393. — « A Claux Celustre pour avoir vacqué et ouvré es ymaiges, tabernacles et autres besoignes de mon dit Seigneur. »

— Frais du voyage à Mehun sur Yevre. Article transcrit plus haut parmi les documents relatifs à Adrien Beauneveu.

— Attestation du charroi à Dijon de la pierre d'albâtre achetée à Paris, et paiement de ce charroi : 2 pièces.

— Ses gages.

1394. — Paiement de la pierre d'albâtre « pour en faire un ymaige pour sa sepulture, que Claux Sluter fait en son pays de Bourgogne ».

— Attestation de peintures exécutées à Ypres par Melchior Broederlam.

1395. — Voyage à Dinant au pays de Liège pour l'achat de pierres destinées au tombeau.

— Charroi de pierres d'Asnières pour la croix du Cloître (Puits de Moyse) transportées dans l'hôtel de Claux Sluter.

1396. — Attestation de travaux de serrurerie exécutés « en une grant porte et en une grant huisserie tranchiez qui sont en l'ouvreur des maisons ou demeure Claux Sluter, au cousté de la porte derrière le diz hotelz ».

— Attestation de travaux de maçon pour la taille de la croix et du « croison » (croisillon) en pierres de Tonnerre que « Claude Celustre fait pour mettre au grand cloistre ».

— « Attestation de travaux de charpente faits dans son atelier et pour faire quatre gros bans de grosses pièces de bois pour ouvrer dessus les ymaiges, et pour une grosse sebiere a pointer pierres et ymaiges. »

— Paiement du charroi des pierres de Tonnerre pour la flèche et la base de la croix : 4 pièces.

— Cinq voyages de maçons de Dijon à Tonnerre pour faire extraire et dégrossir six pierres destinées à la croix du cloître et au portail de la chapelle, portées à l'atelier de Claux Sluter et par son ordre.

— Fourniture d'outils pour percer la croix et son croisillon.

1397. — Ses gages et ceux des ouvriers qui travaillent avec lui au tombeau et pour la Chartreuse. — Johannes de Honet exécute « un tabernacle en pierre blanche pour mettre sus ung ymaige aux Chartreux ».

1398. — Ses gages. Il achète, à Dinant, du marbre pour le tombeau.

— Exécution d'armoiries sur la croix et sur le portail.

1399. — Plâtre rouge fourni par lui pour jointoyer la croix.

— Ses gages.

1400. — Ses gages et gratifications après l'achèvement de la croix et pour les frais « en phisiciens et apothicaires à cause d'une griefve et périlleuse maladie qu'il a eue ».

1401. — Frais d'emballage et de transport des trois prophètes, David, Moïse et Jérémie, de l'atelier à la Chartreuse.

Il résulte de ce compte que le monument entier fut peint à l'huile par Jehan Maluel; que la Magdeleine exécutée par Hennequin de Prindale (compte de 1399-1400), dont il ne reste que les mains au Musée archéologique de Dijon, avait un nimbe diadème de cuivre, et que le prophète Jérémie portait des besicles (buricle).

1402. — Gratification.

On voit que les comptes ne sont pas complets puisqu'on n'y trouve rien de relatif aux trois autres prophètes. Mais ils nous renseignent sur la part prise dans les travaux par un neveu de Claux Sluter, nommé Claës ou Nicolas van de Werve.

1378-1379. — « A Claës van den Werwe, ouvrier d'ymaiges, pour avoir ouvré avec Claux Celostre en une ymaige de Notre-Dame et un cruxefi pour la grant croix, et en une autre ymaige de saincte Anne comme ès autres ymaiges, 1 franc chaque sepmaine. »

La tête mutilée du crucifix est conservée au Musée archéologique de Dijon et la Sainte Anne doit être la statue qui accompagne celle de la duchesse de Bourgogne agenouillée dans l'ébrasement du portail de la chapelle de la Chartreuse.

1399. — « A Claës de van de Verve, ouvrier d'images, pour avoir ouvré avec ledit Claux ès Angèles qui seront autour la croix du grand cloistre; à raison de 4 francs par sepmaine. »

1400. — Il travaille aux images de la terrasse de la croix, et aux tabernacles du portail de la chapelle.

D'après des comptes postérieurs au XIVe siècle et qu'il ne publie pas, M. l'abbé Ch. Dehaisnes établit que Claës van de Werve succéda à son oncle, en 1404, dans la charge d'ymagier et de valet de chambre du duc de Bourgogne et que Claux Sluter se retira au monastère de Saint-Étienne de Dijon. Il y participa aux biens spirituels et temporels de la maison, grâce aux anciens services qu'il lui a rendus et, aussi, moyennant le payement préalable d'une somme de 40 francs d'or.

Jacques de Baers, qui exécuta les deux magnifiques retables de bois sculpté, qui sont une des richesses du Musée de Dijon, ne semble avoir été employé que pour ces deux œuvres par le duc de Bourgogne qui les lui commanda, vers 1390, au prix de 400 francs, à moins que les deux retables, celui de la chapelle du duc à Ternemonde et celui de l'abbaye de la Billoche, près Gand, qui lui sont imposés pour modèles, ne soient de sa main. C'est, du moins, dans un compte de cette année qu'il est question de lui pour la première fois.

1390. — « ... Pour et au nom de Jacques de Bars, tailleur d'ymaiges demeurant audit Tenremonde, en déduction et rabat de IIII^c francs... pour la façon et ouvraige de deux grans tables d'autel de bois entaillés d'ymaiges et ouvrées de menuz tabernacles sur yceux images, c'est assavoir l'une d'icelles tables pareille d'ouvraiges et d'ymaïges à celle qui est en l'église de mon dit seigneur, audit Tenremonde, hors du cuer, derrière le grant autel, et l'autre pareille et semblable à celle qui est en l'abbaye de la Billoche... »

1391. — A compte sur « la façon de II tables d'autel... pour les dis Chartreux ».

1392. — Gratification et remboursement des frais de transport des deux tables de Tenremonde à Dijon.

— A compte sur 400 francs : 2 pièces.

1394. — Livraison des deux retables à Melchior Broederlam.

1396. — 2 paiements à raison de III francs par semaine.

— Paiement.

Melchior Broederlam avant de devenir le peintre en titre de Philippe le Hardi, commença ses services dans la maison du comte de Flandre, par des œuvres secondaires. Mais il ne semble avoir guère travaillé ailleurs qu'à Hesdin et à Ypres.

1381. — Lille. « A Melcior, le pointre monseigneur pour les mêmes cayeres poindre et estoffer de son métier. »

1382. — Lille. « Paiement de l'achat et de la façon de bannières et pennons. »

1384. — 1er mai. (Hesdin.) Nommé peintre en titre du duc de Bourgogne au salaire de deux cents francs par an.

1385. — Reçu de seize francs d'or pour la façon de deux étendarts pour le duc de Bourgogne. Le sceau du peintre en cire rouge est apposé sur le parchemin de l'acte.

— Peint le char de la duchesse.

1386. — Peint III bannières et III pennons et la voile de la nef de Monseigneur, ainsi que ses drapeaux : 3 pièces.

— Paiement de sa pension.

— Paiements divers.

— Commande des travaux à Hesdin.

1387. — (Hesdin). Assiste à la livraison de carreaux de terre du pavage que doit décorer un prêtre nommé Pierre Casier.

— (Hesdin). Paiement d'ouvrages non désignés.

— (Hesdin). Concession de bois à brûler pour sa maison.

1388. — Ses gages.

1389. — Gratification de 30 francs.

1390. — Concession de bois à brûler.

— (Dijon). Achat de harnais de joute du duc et du comte de Nevers, pour les fêtes données au roi à Dijon.

1391. — (Hesdin). Fait les modèles des carreaux que doit peindre Jehan le Voleur, qui s'est séparé de Jehan du Moustier qui devait sans doute fournir ces modèles, et est chargé de recevoir ces carreaux après leur exécution.

— (Hesdin). Travaux de peinture.

1392. — « Façon d'un millier de penonciaux à la devise de mondit seigneur, 1 estendart de bature et de VI petits penonciaux de satin pour les lances de mondit seigneur, pour porter avec li en l'armée ou il aloit en la compagnie du Roy nostre sire sur les marches de Bretaigne, VIxx francs. »

— (Ypres). Les carreaux peints par Jehan le Voleur, sont reçus en son absence parce qu'il est allé habiter la ville d'Ypres.

1393. — Reçu de 50 francs d'or pour un ouvrage non désigné, commandé en octobre 1389. — Son sceau.

— Gratification de cent francs pour services passés, présents et futurs.

— (Hesdin). Peint cinq douzaines de petites chaïères pour la chambre du conseil.

— (Hesdin). Restaure les peintures des galeries du château.

— (Ypres). A ses valets pour la table d'autel qu'il peint et qui sera portée aux Chartreux de Dijon.

1394. (Ypres). — « A Melchior Broederlam, demourant à Yppre, peintre de Monseigneur, la somme de VIII^{c} francs... pour or, couleurs et aultres estoffes... à dorer et paindre deux tables d'autel ouvrées de bois à ymaiges et tabernacles de maçonnerie, les quelles tables, maistre Jacques du Bars... a faites et délivrées, par ordonnance de mondit seigneur, audit Melchior pour icelles paindre pour mettre en l'église des Chartreux que mondit seigneur a fondez à Dijon, pour ce par mandement de mondit seigneur donné à Paris le dernier jour de février mil CCCIIII^{xx}XII... »

— Une note jointe au livre de comptes, constate la réception à Dijon des deux tables peintes et dorées en août 1399.

— Deux paiements.

1395. (Ypres). — Paiement d'ouvrages non désignés.

— Sa pension de deux cents francs.

1396. — Cité à propos d'un paiement fait à Jacques de Baers.

— Sa pension.

1398. (Ypres). — Gratification « pour les frais et missions qu'il lui a nagaires convenu faire en certaines réparations qu'il a fait faire en une maison qu'il a audit lieu d'Yppre ».

— Paiement de 80 francs.

1399. — Emballage en des caisses, recouvertes de toile cirée, des deux tables d'autel envoyées d'Ypres à Dijon. La toile cirée doit servir à couvrir le calvaire lorsqu'on le peindra.

1400. — Ses gages.

1401. — Paiement de 200 francs pour les tables.

Ces tables sont des triptyques décorés à l'intérieur, sur le centre et sur les volets de figures en relief, peintes et dorées, sous des pinacles d'architecture dorée. Les volets d'un seul des triptyques ont conservé leurs peintures extérieures, qui représentent l'Annonciation et la Visitation, la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte, et qui seules peuvent donner une idée du talent du peintre d'Ypres.

Que de choses nous aurions à dire encore si, abandonnant ce qui touche aux arts de la peinture et de la sculpture, nous abordions l'orfèvrerie, la céramique et la tapisserie ; et une foule de faits que révèlent les comptes de dépense ou les inventaires des églises !

Ces derniers pourraient donner une note gaie, comme l'inventaire de la chapelle de Notre-Dame des Miracles, à Saint-Omer, qui possédait, en 1347, parmi ses reliques rapportées de la terre sainte : « *de fenestra per quam Gabriel Angelus intravit, salutans Beatam Virginem Mariam* ».

La note tintamaresque pourrait être fournie par ce compte d'un tapissier de Paris qui, en 1387, vendit au duc de Bourgogne une tenture de l'histoire d'Actéon qui est ainsi désignée : « Un autre drap

de l'histoire d'un roi qui s'en ala chacier a grant compaignie et perdit en un bois ses gens et ses chevaux, et y trouva une merveilleuse aventure de fées qui le jugèrent devenir cerf comme il est contenu en la Bible. »

Puisque nous parlons de tapisseries, citons un acte où il est question de Nicolas Bataille, le tapissier parisien qui exécuta la tenture l'*Apocalypse*, de la cathédrale d'Angers. Il donne une date antérieure à la première de celles que M. J.-J. Guiffrey a citées dans son travail si original sur cet artisan et sur son œuvre. C'est un compte de 1374 qui relate la fourniture par « Colin Bataille, tapissier et bourgeois de Paris, de VI tapis d'œuvre d'Arras, armoyés des armes de Monseigneur le duc de Bourgogne, pour couvrir les sommiers de Monseigneur quand il chevauchera. »

Et à ce propos ne serait-il pas permis d'ergoter quelque peu sur ces expressions « œuvre d'Arras » et « fil d'Arras » que l'on rencontre souvent dans les commandes faites aux tapissiers parisiens, afin de contrarier quelque peu notre ami J.-J. Guiffrey, qui sacrifie trop volontiers Arras à Paris. On pourrait prétendre que les ouvriers de la première de ces deux villes, dans nombre de cas, fabriquaient ce que vendaient les marchands de la seconde.

La *Gazette des Beaux-Arts* (2e série, t. III, p. 125, et t. V, p. 93), s'est déjà occupée de « Jehan le Voleur, ouvrier en quarreaux pains et jolis » qu'il exécuta de 1391 à 1395, sur les modèles de Melchior Broederlam. Nous n'y reviendrons pas, si ce n'est pour montrer que les comptes du château de Hesdin, pour qui ces carreaux furent faits, nous réservent une nouvelle surprise. Dans le premier cas, il s'agit fort probablement de peinture sur terre émaillée; dans le second, il est question de miroir en glace étamée, pour décorer une pièce qui en prit le nom de « Chambre au miroir ». Nous trouvons, en effet, dans un compte de 1312, des « glaces acatées à Abbeville à faire le miroir des engiens, une livre de vif argent à faire le dit miroir » et du « papier à chou faire et pour II plateaux à duire le miroir ». On ne parle point d'étain, il est vrai, et en 1330, la comtesse de Flandre acheta un miroir de cassidoine.

Un peu avant que l'on y fabriquât ce miroir, en 1305, on garnissait une fenêtre du château de Hesdin d' « une fausse verrière de toile », et le fait se renouvela plus tard.

Le nombre relativement considérable d'ivoires du moyen âge, parvenus jusqu'à nous, s'explique par la quantité infinie de ceux qu'on possédait. Nous en trouvons partout : dans le mobilier des

églises, comme dans celui des princes et des bourgeois. D'ailleurs, comme l'ivoire n'était d'aucune valeur intrinsèque en dehors de sa qualité d'objet d'art, on n'avait aucun intérêt à le détruire. Aussi, de tous les documents que publie M. l'abbé Dehaisnes, nous ne retiendrons que ceux dont l'histoire de l'ivoirerie peut tirer quelque lumière. — Ainsi, nous voyons qu'au temps de Charlemagne, en 802, un évêque de Cambrai fait sculpter deux tablettes d'ivoire, ainsi qu'elles le constataient elles-mêmes, et qu'en 828, un de ses successeurs rapporta de Constantinople des tablettes d'ivoire dont il orna la couverture de ses livres.

En 1380, il est fait mention d'un ivoirier de Tournay, dont les outils passèrent à son neveu qui travailla pour Charles VI et pour Isabeau de Bavière. Mais la mise en œuvre de l'ivoire ne semble pas avoir été spécialement réservée à un corps d'état malgré l'étroitesse des limites dans lesquelles se cantonnaient les différents corps de métier au moyen âge. Un sceller de Paris, c'est-à-dire un graveur de sceaux, « enlumine », ce qui doit signifier qu'il décore, en 1315, deux peignes d'ivoire, avec leurs fourreaux, une broche et le miroir de la comtesse d'Artois.

Ces scellers, d'ailleurs, semblent avoir étendu leur industrie au delà de ses limites, car c'est un graveur de sceaux — *gravator sigillorum*, — qui en 1364, incise la lame de plomb placée en tête de la tombe du roi Jean. Les orfèvres eux-mêmes, ainsi qu'on devait s'y attendre d'après la nature de leurs travaux au XIVe siècle, se livrent également à l'exécution des sceaux. Jehan Fovet, orfèvre de Dijon, grave le nouveau sceau de Philippe le Hardi, en 1389. Une empreinte de ce sceau équestre existe dans les archives du département du Nord et M. l'abbé Dehaisnes a eu soin de la reproduire. Ce sceau est peut-être un peu trop chargé d'ornements sur son champ. La figure, elle-même très détaillée, y perd de son relief en se confondant avec lui.

Des *Documents et extraits* il ressort encore ce fait que l'on aurait tort de toujours tourner les yeux vers Limoges lorsqu'il s'agit d'orfèvrerie émaillée. En 1353 on cite un Wuillaume, émailleur de Valenciennes, pour toute autre chose, d'ailleurs, qu'affaire de son métier. Le même, en 1358, fabrique des hanaps d'argent. Mais nous voyons qu'en 1355 un certain Guiot Vilain, orfèvre et bourgeois de Paris, émaille deux boîtes d'argent pour la comtesse de Bar, et qu'en cette même année la fabrique d'une église de Douai faite refaire l'émail d'une chappe, et, en 1370, avec le métal de deux vieux calices un calice neuf à pied émaillé. Enfin les comptes de la fabrique de Saint-Gery

de Cambrai contiennent l'article suivant pour l'année 1394 : « *Godfrido aurifabro, pro reparando duas pelves argenteas lavatorias et pro reparando alterum baculorum choristarum* et pour esmailler *predictum baculum* et les bachins, *pro pena et labore.* »

L'on eut tôt le goût de savoir l'heure dans les Flandres et c'est de là que semble s'être répandu celui des horloges fixes, ecclésiastiques ou municipales, et celui des jacquemarts dont les bonshommes sonnaient les heures. Dans les maisons on se servait d'horloges de sable, comme les trois « orloiges de sablon » que le duc de Bourgogne achetait en 1366 avec « II aguilles aymantées pour la tramontaine ». Mais nous croyons voir apparaître une vraie horloge portative, genre d'instrument qui d'ailleurs était alors connu, dans cet article des comptes des ducs de Bourgogne en 1391 : « A Jehan de Baugis, faiseur d'estuis demourant à Paris, pour un grant estuy à y mettre l'horloge de mon dit seigneur. »

Nous avons à peine parlé jusqu'ici des documents relatifs à l'orfèvrerie et nous n'en parlerons pas. Ils sont si nombreux qu'ils nous entraîneraient trop loin.

Nous nous bornerons à constater la mode des joyaux représentant des personnages ou des animaux revêtus d'émail, à la fin du XIVe siècle. En lisant leur description il est difficile de ne point songer aux pendeloques qui nous sont restées du XVIe siècle. L'ambre blanc semble aussi avoir été vers le même temps en certaine faveur à la cour de Bourgogne.

Nous ne parlerons point non plus des nombreux engagements de vaisselle et de bijoux dont M. l'abbé Dehaisnes a retrouvé les inventaires, ni même de prêts d'orfèvrerie, opération plus singulière, comme celui, très important, que le roi d'Angleterre fit au comte de Flandre, en 1297.

Nous laissons encore de côté tout ce qui touche à l'Église, soit dans ses ornements, son mobilier, son orfèvrerie, soit dans ses coutumes. L'histoire du « drame liturgique » aux jours des Rameaux, de Pasques ou de la Pentecoste en recevrait de nombreuses contributions. Déjà, en 1369 et en 1375, une représentation du mystère de la Résurrection avec accompagnement de tonnerre, servait de corollaire à la messe dans la cathédrale de Cambrai.

On voit par ce que nous en avons cité tout ce qu'on peut trouver d'intéressant et d'inédit sur l'histoire de l'art dans le Nord de la France dans les deux volumes de *Documents et extraits*, publiés par M. l'abbé Dehaisnes. Celui-ci d'ailleurs a donné l'exemple en s'en

servant le premier pour écrire l'*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut.*

Après plusieurs chapitres, sorte d'introduction consacrée aux origines et aux vicissitudes de l'art sous toutes ses formes dans les trois provinces, depuis les Gaulois jusqu'au xve siècle, en passant par les invasions aux conséquences si diverses des Romains, des Normands et des barbares, puis par les croisades, M. l'abbé Dehaisnes aborde l'histoire particulière de l'art dans chaque ville : Tournai, Gand, Lille, Douai, Valenciennes, Mons, Cambrai, Arras et Saint-Omer. Mais, comme à côté des villes et souvent en lutte avec elles, il y avait les princes dont les cours plus ou moins fastueuses donnaient aux arts une vive impulsion, l'auteur a dû consacrer de nombreux et importants chapitres à l'histoire de l'art à la cour des comtes de Flandre, d'Artois, de Hainaut et enfin des ducs de Bourgogne.

Ce fractionnement de l'histoire de l'art entre tant de villes et de cours princières, présente un inconvénient. Celui de faire perdre de vue le développement successif de l'art qui ne s'inquiète guère du particularisme des cités et des princes. L'auteur l'a bien senti : aussi termine-t-il son livre par un coup d'œil d'ensemble, regard jeté sur le magnifique épanouissement de la peinture au xve siècle par les mains des Van Eyck et de leurs élèves ; artistes souverains qui donnent à l'art flamand sa vraie originalité, pressentie seulement chez leurs devanciers du xive siècle.

Treize planches en héliogravure illustrent l'*Histoire de l'art*, empruntées à l'ivoirerie, à l'orfèvrerie, à la sculpture et la glyptique et surtout à la miniature. Nous regrettons de ne point voir parmi elles quelques reproductions des œuvres encore existantes, et en grande partie inédites, des artistes flamands que Philippe le Hardi fit venir à Dijon.

Mais parmi ces planches, trop rares malheureusement, il en est deux au sujet desquelles nous nous permettrons quelques observations. M. l'abbé C. Dehaisnes donne, planche VII, comme étant du xiiie siècle, le B initial d'un manuscrit des *Psaumes* provenant de l'abbaye de Marchiennes, que nous reculerions volontiers à la seconde moitié du xiie siècle ; puis, planche X, le tombeau de Marguerite d'Alsace, morte en 1194, d'après un dessin de 1602. Or, pour quiconque sait de quelle façon les dessinateurs du xviie et du xviiie siècle pratiquaient l'archéologie, un pareil dessin est de peu de valeur. La tombe pourrait aussi bien être du xvie siècle que du xiie que sa représentation serait la même. De plus, un écu porté par deux anges qui surmonte l'arc en plein cintre abritant l'effigie, appartient plutôt à la Renais-

sance qu'à l'art roman. Il faudrait donc être bien certain de l'authenticité de l'œuvre originale pour en hasarder une pareille image. Mais tout ceci n'est qu'une appréciation personnelle.

Nous en avons dit trop pour que l'on n'ait point conscience de l'importance de l'œuvre double accomplie par l'ancien et savant archiviste du département du Nord : réunion colossale de documents et mise en œuvre de ces documents. De pareils travaux honorent l'érudition française, et provinciale, devons-nous ajouter, car pour leur donner ce caractère bien particulier, on les a imprimés et publiés en province, avec un luxe de bon aloi. Les livres de J. Houdoy nous avaient fait apprécier les presses de M. L. Danel, de Lille. C'est à elles que se sont adressés M. le chanoine C. Dehaisnes et son libraire M. L. Quarré, pour faire les trois beaux volumes de l'excellent ouvrage que nous venons d'étudier.

ALFRED DARCEL.



ÉTUDES

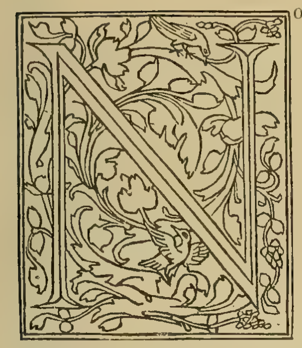
SUR

LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE

(PREMIER ARTICLE.)

I.

UN CASSONE DU SOUTH KENSINGTON MUSEUM [1]



ous savons quelle fut l'influence de Pétrarque, en tant qu'humaniste, sur ses contemporains, et quel vigoureux élan donna aux études grecques et latines son admiration passionnée pour l'antiquité. Mais les lettres ne furent pas seules à se ressentir de cette impulsion : c'est le propre du génie, en effet, de disperser son action féconde sur toutes les manifestations que peut revêtir la pensée. Le mouvement artistique issu de l'œuvre de Pétrarque n'est pas moins curieux ni moins digne d'attention que le réveil littéraire dont il fut le promoteur. Ses *Triomphes*, notamment, — pour lesquels le poète ne professait qu'une médiocre estime, — fournirent aux artistes du XIV[e] et du XV[e] siècle une série de compositions, que tous à l'envi, miniaturistes, peintres, dessinateurs, se plurent à reproduire, non pas en se copiant les uns les autres, mais en s'attachant à rendre chaque sujet suivant leur sentiment personnel et le goût de leur époque, s'écartant même parfois beaucoup de la conception du poème qui, la plupart du temps, laissait à l'imagination de l'interprète la recherche de la mise en scène et l'invention des détails.

1. Nous adressons nos sincères remerciements à monsieur Armstrong, qui a eu l'extrême gracieuseté de mettre à notre disposition les photographies ayant servi à l'illustration de notre étude.

Parmi les représentations, si nombreuses, des *Triomphes* de Pétrarque, une des plus intéressantes, en raison de sa date comme de sa facture remarquable, est une peinture qui orne un *cassone* de la première moitié du xve siècle, figurant au South-Kensington Museum sous le nº 4639.

Il était d'usage, à cette époque, dans les familles, que le prétendu offrît à sa fiancée un meuble richement décoré et orné de peintures dues au pinceau de quelque artiste en renom : naturellement, c'étaient presque toujours des scènes allégoriques ayant trait à l'amour; et dans ce cas, quels sujets pouvaient mieux convenir que les Triomphes de l'Amour et de la Chasteté, inspirés de Pétrarque? Quelquefois aussi, le peintre représentait un épisode historique pouvant s'adapter à la circonstance; nous en voyons un exemple sur le *Dini cassone* du Kensington (nº 7852) où le sujet traité est « la rencontre de Salomon et de la reine de Saba ». Ce meuble, vraisemblablement florentin, de la même grandeur que celui qui nous occupe, et datant de la même époque, tout resplendissant de dorures, de costumes magnifiques, d'étoffes brodées d'or, de fleurs admirables, est attribué à Dello Delli. On ne saurait, il est vrai, trouver à l'appui de cette attribution d'autre argument que ce que dit Vasari en parlant de cet artiste, à savoir qu'il était d'usage de peindre ces coffres de mariage, et que les plus grands artistes ne dédaignaient pas d'y travailler, entre autres Dello Delli, qui exécuta pour les citoyens les plus marquants de Florence, pour Jean de Médicis, par exemple, des œuvres très remarquables en ce genre.

D'autres fois, le sujet choisi par le peintre était un mariage, comme sur un autre *cassone* florentin du Kensington (nº 5804), attribué également, peut-être sans beaucoup plus de raisons que le précédent, à Dello Delli, et dont le panneau de devant seul a été conservé. Le sujet est divisé en deux scènes : celle de droite représente le marié, en riche costume, offrant à sa fiancée des présents étalés sur un magnifique tapis; celle de droite est une scène de danse : au fond, sont assis sur un canapé le marié, la mariée et une demoiselle d'honneur; sur le côté droit, une estrade où se tiennent les musiciens; au premier plan, des couples dansant; autour de ces personnages, des groupes de dames et de seigneurs, aux somptueux atours, complètent l'ensemble.

On pourrait en citer beaucoup d'autres : — ainsi, deux *cassoni* appartenant à la collection de M. Francis Cook, et ornés, l'un du *Triomphe de la Chasteté* attribué à Piero della Francesca (?), l'autre du

Triomphe de David, dans le style du *Dini cassone* du Kensington : — mais je ne crois pas qu'il y ait lieu de pousser plus loin cette nomenclature.

Il existe pourtant encore un meuble de ce genre qui mérite d'être signalé particulièrement : c'est un *cassone* de 1m60 de longueur sur 41 centimètres de hauteur, qui a été exposé au Musée artistique industriel de Rome, et dont M. Erculei, secrétaire de ce musée, a donné une description dans l'*Art en Italie* (nº 13, page 3).

« A côté du char de la Chasteté, dit-il, on reconnaît les deux figures de Lucrèce et de Pénélope, indiquées par les vers de Pétrarque. Derrière le char, suivent deux jeunes gens qu'on peut considérer comme les plus belles figures du tableau, et qui doivent être des portraits...

« Cette peinture a un parfum de poésie qui enchante : l'artiste suit pas à pas la belle conception de Pétrarque. Comme travail, c'est, au point de vue technique, une des plus remarquables peintures du xve siècle.

« Les groupes sont disposés avec infiniment de goût et un art merveilleux. Très bien trouvés aussi sont ces fonds de paysage, avec les orangers aux fruits dorés. La façon de traiter le paysage rappelle l'enfance de l'art; mais elle se fait remarquer par certaines valeurs de tons qui font très bien valoir les figures et l'ensemble du tableau.

« Les figures ont une grande suavité d'expression... Les costumes florentins sont très fidèlement reproduits. Le panneau est dans un parfait état de conservation. Quelques connaisseurs expérimentés l'attribuent à Pesellino, qui imita la manière de Fra Filippo Lippi, et, quoique mort jeune, sut acquérir un renom pour avoir fait beaucoup de petits tableaux avec de petites figurines.

« Quant à nous, ce panneau nous fait l'effet d'être beaucoup plus ancien; il nous rappelle Benozzo Gozzoli et les imitateurs de Dello... Nous nous bornerons à dire que nous tenons cette œuvre pour une des plus belles et des plus rares d'un peintre toscan du xve siècle. »

Dans ce *cassone* et dans celui du Kensington qui fait l'objet de cette étude, les deux peintures ornant le grand panneau de devant offrent une frappante analogie de composition. Le développement du sujet est identique : l'Amour poursuit la Chasteté; lorsqu'il aura été vaincu et fait prisonnier, il sera attaché au char de la fiancée; dans cette poursuite, les deux cortèges rencontrent le char de la Mort qui vient au-devant d'eux. Le char de l'Amour est traîné par quatre chevaux blancs attelés deux à deux; cette disposition se rencontre

rarement; je n'en connais d'exemple, que dans l'édition des *Triomphes* de Pétrarque, imprimée à Venise en 1492. Le peintre du panneau de Rome a donné à son Cupidon, en guise de pieds, des serres d'oiseau de proie, emblème que l'on ne voit guère attribué à l'Amour que dans le *Triomphe de la Chasteté* du Giotto, dans la chapelle de Saint-François d'Assise. Sur les deux *cassoni* le char de la Chasteté a la même forme. Quant aux costumes, nous voyons, dans l'une et dans l'autre peinture, des femmes coiffées des mêmes grands turbans d'étoffe à fond d'or richement agrémentés ou bien ornés de plumes, vêtues d'amples surcots de brocart d'or à grands ramages ou de dalmatiques fendues depuis l'épaule jusqu'au bas avec des bords parfois dentelés de chaque côté de cette ouverture. Une femme ainsi habillée marche à droite du char de la Chasteté; seule, sur le panneau du *cassone* du Musée Industriel de Rome, accompagnée d'une autre femme, sur celui du Kensington. Le même personnage se retrouve dans le *Triomphe de la Chasteté* du Musée des Beaux-Arts à Sienne [1].

Cette analogie une fois constatée, il convient de donner une description spéciale du *cassone* qui nous occupe.

Le sujet consiste, ainsi que nous l'avons dit, en trois processions figurant : le *Triomphe de l'Amour*, le *Triomphe de la Chasteté* et le *Triomphe de la Mort*. Le cortège de la Chasteté occupe le milieu du tableau.

A gauche, venant de trois quarts, s'avance le char de l'Amour : les roues sont d'or, la caisse fond violet rayé de rouge, et la plateforme sur laquelle se tient le jeune dieu entourée de petites flammes. Il est traîné par quatre chevaux blancs, attelés deux à deux, avec des mors, et marchant au pas [2].

L'Amour, nu, est debout sur son char : ce n'est pas un *putto* aux

1. Ce Triomphe fait partie d'une série composée des Triomphes de l'Amour, de la Chasteté, de la Renommée et de la Mort, qui formaient, autrefois sans doute, les panneaux d'un *cassone;* aujourd'hui, ils sont entourés d'un cadre doré relativement moderne. Le catalogue les attribue à André Vanni, mort dans les premières années du XIVe siècle; mais il faut voir dans ces peintures, d'une composition et d'une facture agréables, l'œuvre d'un artiste ayant vécu vers le milieu du XVe siècle et non de l'École de Sienne, mais bien plutôt de l'École ombrienne florentine.

2. Cette allure, notons-le en passant, est celle qu'on voit presque toujours dans les miniatures des manuscrits, les peintures, les tapisseries et les bronzes. L'attelage au galop, qu'on a peine à comprendre dans une procession triomphale, ne se trouve guère que dans l'édition de 1492 déjà citée, et dans les éditions postérieures, où les gravures, quand elles ne sont pas copiées, sont du moins inspirées d'autres représentations.

membres gras et potelés, non plus qu'un adolescent aux formes sveltes et à la taille élancée; c'est plutôt un jeune enfant, d'un dizaine d'années environ, aux ailes d'or déployées, aux cheveux d'un blond doré ne dépassant pas la nuque par derrière. Il tient de la main gauche son arc appuyé contre son pied; le carquois pend à son côté gauche. Il regarde vers la droite, en arrière : c'est dire assez que le peintre ne lui a pas mis sur les yeux le bandeau traditionnel.

A droite, à la hauteur de la roue de derrière, un personnage vêtu d'un surcot tombant jusqu'aux genoux, couleur violet foncé avec un semis de fleurs de lys [1] et bordé de gris. Derrière ce personnage, un peu sur la gauche, un autre homme portant un vêtement de même forme et coiffé d'un chaperon rouge. A la suite, une foule de personnages aux coiffures très variées, quelques-uns avec des surcots plissés sur la poitrine [2].

A droite, derrière le char, une femme aux cheveux blond clair, bouclés, suivie de plusieurs compagnes. A gauche du char, d'autres personnages qui, tout en suivant le cortège, s'arrêtent pour s'entretenir, carles chevaux marchent à pas comptés.

Puis vient le cortège de la Chasteté. Elle se tient debout sur la plate-forme d'un char qui se présente tout à fait de profil, traîné par deux licornes à longue crinière dont la tête est presque celle du lion, et qui sont attelées sans mors : à remarquer l'œil réfléchi et presque humain de ces animaux fantastiques. Les traits de l'attelage sont blancs; les roues sont d'or; le char est drapé d'une étoffe d'or à franges. La Chasteté est vêtue d'un manteau d'or à franges, formant de grands plis. Elle a la figure d'une très grande jeunesse et les cheveux d'un blond clair. Le derrière de la tête est couvert d'une sorte de filet; sur son front est placée une couronne blanche. Elle

1. Peut-être ce semis de fleurs de lys indique-t-il un personnage déterminé dont le peintre aurait placé là le portrait.

2. Ces surcots, ces dalmatiques et ces coiffures en forme de larges turbans nous représentent les ajustements à la mode en Italie de 1400 à 1450. M. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire du mobilier français*, tome IV, pages 454 et suivantes, fait à ce sujet des comparaisons entre les époques où ces modes furent adoptées en Italie et en France. C'est en Italie que l'on trouve l'origine de nos modes françaises, et c'est vers 1450 que la tendance à adopter les modes italiennes commença de se faire sentir. Les rapports avec l'Italie étaient infiniment fréquents même avant les guerres de Charles VIII et de Louis XII, et il était naturel que ce pays, si élégant, si raffiné et si brillant, donnât la mode à la France peu avancée du Moyen âge. On peut dire que l'Italie est en avance sur nous d'environ cinquante ans.

a les deux mains dirigées en avant : la gauche indique du doigt le chemin que l'on doit suivre. — Tout à fait à l'arrière du char, sur une petite plate-forme, est assis l'Amour, les ailes repliées, les mains attachées derrière le dos : il a l'air contrit, la tête baissée et regarde à terre où gît son carquois. — Au premier plan, à la hauteur des deux roues du char, marchent deux femmes, dont l'une, la main étendue en avant, indique la route : elles sont très petites, et l'on ne comprend guère cette faute du peintre, qui les a représentées comme si elles se trouvaient au second plan. En arrière, un peu sur la gauche, d'autres groupes de femmes.

Devant le char, au premier plan, un lévrier blanc qui joue; à côté, un chien jaune couché et un autre debout. Puis sept personnages des deux sexes, dans des attitudes diverses.

Sur la droite de la composition, placé presque symétriquement au char de l'Amour, marche le char de la Mort. Il est traîné par deux buffles noirs accouplés sous le joug; des draperies noires semées de croix blanches le recouvrent entièrement. Sur la plate-forme, une femme à la chair desséchée, aux longs cheveux flottant en arrière, vêtue d'une chemise noire laissant voir les bras et tombant jusqu'aux genoux. Elle tient de la main droite une faulx à lame sanglante[1] dont le manche est appuyé contre son pied droit; la main gauche est posée sur sa hanche.

Au premier plan, des herbes d'un vert foncé, de petits buissons. A la hauteur des buffles, un arbre comme celui qui est après le char de l'Amour. — Au second plan, derrière les chars, au milieu et à droite, des arbres. — Au troisième plan, des hommes causant entre eux ou isolés et regardant les chars. Derrière eux, des rochers; enfin, tout au fond du tableau, la mer, vert foncé sous un ciel presque noir.

⁂

Sur les petits panneaux de droite et de gauche, deux compositions se rapportant au sujet principal.

A gauche, la légende de Pyrame et Thisbé. — Paysage ayant comme fond une forêt touffue. A droite, une fontaine servant d'un

1. C'est le seul exemple que je connaisse de cet emblème, simulant le rôle de la Mort. Dans les autres représentations, le fer de la faulx est intact. Le peintre a suivi exactement le poème en donnant à la Mort l'apparence d'une femme aux longs cheveux; cette tradition n'a pas toujours été suivie aussi nettement par les peintres.



CASSONE ITALIEN, DÉCORÉ DE PEINTURES REPRÉSENTANT LES « TRIOMPHES DE PÉTRARQUE ».

(Musée du South Kensington, à Londres.)

rocher et dont l'eau tombe dans un bassin de granit rouge. Au premier plan, une femme couchée sur le dos, vêtue d'une longue robe de nuance foncée, le visage empreint de la pâleur de la mort, son chapeau posé à terre, près de sa tête. Devant elle, un jeune homme, debout, vêtu d'un élégant costume du temps; il tient par la pointe une longue épée dont le pommeau est appuyé sur le sol, et sur laquelle il va se jeter. Sa figure exprime un profond désespoir; sa bouche est ouverte, et ses yeux fixés avec horreur sur le corps inanimé étendu à ses pieds. Cette composition est jolie et d'un rendu délicat; le paysage est bien traité, la figure de l'homme très expressive.

Sur le panneau de droite, la légende de Narcisse. Comme dans l'autre petit tableau, le fond est une forêt. Sur le devant, un jeune homme, les cheveux épars, étendant les bras, vêtu d'un surcot vert serré à la taille et plissé; son chapeau est près de lui à terre. Il contemple avec admiration son image dans une petite pièce d'eau. A sa droite, dans les herbes qui lui montent jusqu'à mi-jambe, une jeune femme en robe rose à manches vertes, la tête couverte d'une étoffe blanche; elle étend les bras en regardant le jeune homme.

Il est douteux que cette peinture soit la représentation de Narcisse et de la nymphe Écho d'après la légende classique de la mythologie. Il serait plus vraisemblable d'y voir une interprétation d'un fabliau de la fin du XIIe siècle intitulé : le *Lai de Narcisse*, où la nymphe amoureuse du bel adolescent est transformée en princesse Dane, fille du roi Thèbes, qui, dédaignée par Narcisse, appelle sur lui la vengeance de Vénus et de l'Amour, et expire de douleur à côté de lui, lorsqu'il a été, sur sa prière, frappé à mort par la déesse. Les Florentins affectionnaient ces versions fantaisistes des légendes antiques : c'est ainsi que nous voyons presque constamment, dans les Triomphes de l'Amour faits en Toscane et principalement à Florence, la représentation du lai d'Aristote, et du Virgile descendant d'une tour dans un panier, fabliaux également très répandus au XVe siècle.

*
* *

L'intérieur du *cassone* est doublé de velours rouge. Le panneau interne du couvercle est à fond d'or, sur lequel se détache une jeune femme nue, couchée, la tête appuyée sur un coussin à dessus brun, dont les bords, de même couleur, sont rayés de vert. Elle est endormie, les bras croisés sur la poitrine, la main gauche posée sur le coussin; ses cheveux blonds bouclés, sont séparés au milieu par

une raie; un mince bandeau de velours noir passe sur le front pour s'attacher derrière la nuque.

L'intention de l'artiste se saisit facilement : cette femme, c'est la jeune fille à qui était destiné le coffret, dormant avec toute la tranquillité de la vierge innocente et pure dont le sommeil n'est encore troublé ni par les émotions ni par les infortunes de la vie. Les formes sont très belles, restriction faite cependant pour les pieds, d'un dessin un peu mou ; les jambes sont fines, bien modelées, les genoux petits, la gorge bien placée, les bras ronds sans être gros, l'ovale de la figure très gracieux. Le ton est peut-être un peu chaud, la nuance de la chair un peu rouge; mais ce léger défaut n'atténue en rien le charme de cette délicieuse figure.

L'on ne trouve vraiment ces interprétations si douces et si exquises de la virginité que chez ces maîtres italiens du commencement du xv[e] siècle qui, à défaut des qualités de leurs successeurs, le fini de l'exécution et la connaissance parfaite de l'anatomie, possédaient, du moins, cette naïveté charmante disparue depuis devant ce qu'on est convenu d'appeler les progrès de la civilisation, et qu'on a, certes, bien le droit de regretter.

Le rebord qui encadre cette intéressante figure féminine est garni de petites souricières, demi-ouvertes, rangées les unes à côté des autres. Est-ce un emblème ironique signifiant que le sommeil de l'innocence n'est qu'un piège dont le sage doit se défier? Cette plaisanterie, singulièrement risquée pour un jour de mariage, ne serait pas extraordinaire cependant à une époque où les devises et les allusions proverbiales étaient si fort en honneur.

J'insiste autant sur cette figure, parce que je crois d'une très grande rareté une représentation de ce genre dans un *cassone* de mariage, même en tenant compte de la hardiesse et de la licence des mœurs du temps.

*
* *

A qui faut-il attribuer la composition qui décore le *cassone* du Kensington? Il est bien difficile de se prononcer sur ce point; on pourrait encore désigner Dello Delli, mais sans aucune preuve : où sont, en effet, des œuvres de cet artiste auxquelles on puisse se reporter pour faire une comparaison et conclure en toute assurance? Je crois que, pour cette sorte d'ouvrages, il faut se borner à indiquer l'époque et la région de l'Italie où ils ont été exécutés; chose encore assez malaisée, car, pour la détermination de la localité, les costumes

ne constituent point un indice suffisant, les mêmes modes étant répandues dans presque toute l'Italie; et, quant au style, il est généralement mal précisé par ces compositions à petits personnages où la simplicité du sujet et l'étroitesse du cadre limitaient singulièrement le génie de l'inventeur. Étant donné le sujet à traiter, un cortège processionnel se déroulant dans un espace long et rétréci, des personnages disposés dans un ordre à peu près identique et jouant le même rôle, il n'était guère possible de mettre dans la composition cette originalité qui est la signature d'un maître. Nous sommes donc obligés de nous en tenir à cette simple mention : « Œuvre florentine, de la première moitié, environ dans le second quart, du xve siècle. » Assurément, il existe bien d'autres représentations de ces Triomphes où un peintre habile a su empreindre la marque de son génie; mais c'est que le sujet pouvait être traité avec plus d'ampleur, les dimensions du tableau étaient différentes, et l'artiste qui d'un Triomphe faisait une composition distincte avait toute latitude pour s'y livrer aux fantaisies de son inspiration personnelle.

Quel qu'en soit l'auteur, cette composition est d'un effet charmant. Les groupes, habilement distribués, vivent, marchent, se parlent, prennent part à l'action qui se déroule. Les costumes offrent une variété très grande et de formes et de couleurs, avec des contrastes habilement ménagés; et, malgré la richesse d'ornementation des vêtements, le peintre a su éviter de surcharger d'or sa composition, ce qui aurait nui à l'ensemble en écrasant les tons les plus doux.

Les parties les plus soignées au point de vue de l'ordonnance et du mouvement sont les groupes qui précèdent et suivent la Chasteté. Il y a un peu plus de raideur dans la partie de gauche : l'artiste s'est trop astreint à la lettre du poème qui fait suivre le char par une foule de personnages placés les uns derrière les autres et paraissant se désintéresser, pour ainsi dire, de ce qui se passe devant eux, à l'exception de quelques-uns qui contemplent avec curiosité l'Amour vaincu.

L'exécution, en somme, est excellente, et le peintre a témoigné, pour son époque, d'une grande imagination et d'un remarquable talent. Les figures sont bien traitées, les animaux et les arbres d'un dessin très correct; la perspective même et les plans successifs sont bien observés, sauf pour les deux comparses qui marchent à droite du char de la Chasteté, et dont j'ai parlé plus haut.

Les personnages sont surtout remarquables par leur allure majestueuse sans fierté et distinguée sans raideur. Ils sont bien

identifiés au sujet; ils se rendent compte de la lutte qui se livre perpétuellement dans la vie et s'associent avec bonheur, mais aussi avec recueillement, à la victoire qui vient d'être remportée. La femme qui est à gauche, près de l'Amour enchaîné, a une expression réfléchie admirablement rendue; son regard plein de vivacité laisse lire clairement les pensées qui hantent son esprit.

La beauté des visages est à remarquer dans tous les groupes; les femmes principalement nous charment avec leurs traits proportionnés à merveille, leurs profils réguliers se rapprochant, par la rectitude de la ligne, du classique profil grec. Le pinceau de l'artiste, d'ailleurs, n'a pas été moins heureux dans le dessin des extrémités : les mains et les pieds ne laissent rien à désirer. Les chevelures, toutes bouclées, pour les hommes comme pour les femmes, sont, les unes d'un blond ardent, les autres d'un blond cendré très pâle.

Le paysage est des plus gracieux et d'un ton harmonieux dans toutes ses parties. On y peut reconnaître ces environs de Florence, où le peintre a certainement conçu son œuvre, car il a donné à l'ensemble et aux détails de son tableau ce charme infini dont sont empreintes toutes les productions de cette ville incomparable au xve siècle.

Pour résumer cette longue étude, bien que je ne prétende pas comparer les peintures du *cassone* du Kensington aux œuvres des grands maîtres, je n'hésite pas à les placer au premier rang parmi les compositions du même genre et d'une conception analogue.

DUC DE RIVOLI.

(*La fin prochainement.*)



QUELQUES DOCUMENTS

SUR

L'HISTOIRE DES ARTS EN FRANCE

D'APRÈS UN RECUEIL MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHÈQUE DE ROUEN

(PREMIER ARTICLE.)



N sait qu'un incendie détruisit, en 1737, la plus grande partie des archives de la Chambre des comptes de Paris[1]. Les débris qui en ont été recueillis un peu partout, mais principalement à la Bibliothèque et aux Archives nationales, les épaves que le hasard en fait encore parfois découvrir, raviviront éternellement, chez tous les érudits, le regret d'être aujourd'hui privés d'une collection de documents incomparable, ne fût-ce qu'au point de vue de l'histoire des arts, le seul dont il soit ici question.

Ces restes de l'ancien chartrier de la Chambre des comptes ont été déjà explorés à maintes reprises. Sans remonter plus haut, Monteil, Leber, A. Champollion-Figeac, Le Roux de Lincy, Vallet de Viriville, L. de Laborde, Douët-d'Arcq, MM. A. de Montaiglon, L. Delisle, J. Guiffrey, Lecoy de la Marche, U. Robert, E. Molinier, etc., y ont fait successivement nombre d'importantes et curieuses découvertes. Mais, dans quel champ de recherches ne reste-t-il pas toujours

1. Sur ces archives, consulter : M. de Boislisle, *Chambre des comptes de Paris...* (Nogent-le-Rotrou, 1873, in-4°), notice préliminaire, p. VII-XX et CXV-CXXX.

à glaner quelque peu? Voici, pour commencer, un appoint de renseignements empruntés à une seule source, à un recueil de transcriptions, d'analyses et de notes de toute espèce, extraites jadis des archives de la Chambre des comptes, par l'auditeur-doyen Ménant, mort en 1699. Ce recueil, en quinze volumes in-8° [1], est conservé à la Bibliothèque de Rouen (manuscrits, n° 5870) [2], après avoir appartenu à Leber, qui en a publié d'assez longs fragments [3]; mais ni Leber ni d'autres après lui n'en ont tiré tout le parti désirable, au point de vue spécial qui nous occupe, — et qui, entre parenthèses, n'a pas préoccupé comme on le souhaiterait l'auteur de cette volumineuse compilation. En me bornant à l'inédit, — à ce que je crois l'être du moins, — le dépouillement du recueil Ménant m'a fourni une série de notes qui me paraissent offrir un véritable intérêt; je les ai groupées sous les rubriques suivantes : 1° peintres et ouvrages de peinture; 2° sculpteurs (*imagiers* et *tombiers*) et ouvrages de sculpture; 3° architectes (*maîtres d'œuvre*), travaux d'architecture, de charpenterie, etc.; 4° orfèvres, ouvrages d'orfèvrerie, etc.; 5° tapissiers, brodeurs, etc. Je terminerai par quelques indications concernant les vitraux, les manuscrits, l'armurerie, l'horlogerie et enfin la musique.

I.

PEINTRES ET OUVRAGES DE PEINTURE

1281. — *Dionisius pictor* (Denis, peintre tourangeau). — Ce peintre, resté inconnu à MM. Grandmaison [4] et E. Giraudet [5], figure dans le rôle de l'imposition, déguisée sous le nom de prêts, levée pour le roi en Touraine l'an 1285 : « Mutua domino regi facta in ballivia Turonensi anno Domini 1285... Henricus physicus et *Dionisius pictor*, 40 *l.* » (t. XI, f. 77 v°).

Vers 1285. — *Peinture du tombeau de Pierre, comte d'Alençon* [6]. — Un compte des ouvrages exécutés pour le roi (« compotus pro operibus regis »), sans date,

1. Il faut y ajouter un seizième volume appartenant à la Bibliothèque de l'Arsenal (mss., n° 6362) et contenant, entre autres, les comptes de la construction du Louvre, sous Charles V, publiés par Le Roux de Lincy (*Revue archéologique*, t. VIII (1852), p. 670-691 et 760-772).

2. Je dois la communication de ce précieux recueil à M. Henri Omont, de la Bibliothèque nationale, chargé de rédiger le catalogue des manuscrits de Rouen. Je tiens à en exprimer ici toute ma gratitude à mon obligeant confrère.

3. *Collection des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, t. XIX, p. 11-265.

4. *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine* (Tours, 1870, in-8°).

5. Les *Artistes tourangeaux* (Tours, 1885, in-8°).

6. Tombeau détruit.

mais qui doit être de l'année 1285 ou 1286, contient la mention suivante : « *Pro pictura tumbe domini Petri filii regis*, IIII *l.* » (t. VIII, f. 93). Il ne peut s'agir ici que de Pierre, comte d'Alençon, cinquième fils de saint Louis, mort en Sicile l'an 1284. D'après le chroniqueur contemporain Guillaume de Nangis [1], il fut enterré à l'abbaye de Montroyal près de Palerme; mais ses ossements furent rapportés à Paris et inhumés aux Cordeliers, son cœur aux Jacobins. — On a longtemps pris pour l'effigie de ce prince, la statue funéraire de Robert d'Artois, autrefois aux Cordeliers de Paris, aujourd'hui à Saint-Denis [2].

J'arrive à des indications d'une tout autre importance.

1308-1322. — *Artistes italiens, peintres des rois de France.* — Les journaux du Trésor, « jornalia thesauri » nous révèlent trois de ces artistes : *Philippe Rizuti, Jean, son fils*, et *Nicolas Desmarz*, tous trois de Rome. A la date du 19 juin 1308, il est payé 30 livres tournois forts à « *Philippus pictor regis*, pro expensis suis et 2 valetorum, accedens Pictavis ad mandatum regis, et *pro coloribus emendis* pro reparatione aule Pictavis [3] » (t. III, f. 14). — Le 28 février 1309, « *Philippus Rizuti, pictor, de Roma... Johannes, natus predicti Philippi, pictor... Nicolaus Desmarz, de Roma, pictor* » touchent chacun la pension de vingt livres parisis, payable à la Chandeleur, que Philippe le Bel leur avait accordée à vie : « pro annuo reddito de XX *l.* paris. sibi concesso ad vitam » (t. III, f. 19 v°). — Le 29 mars 1322, constatation du paiement de cette pension à « *Johannes, filius Philippi Bizuti* (sic), *de Roma, pictoris* » (t. III, f. 39). — Enfin, un compte inédit de l'argenterie, du 1er janvier au 1er juillet 1317, enregistre, entre autres dépenses : « Pour *les* 3 *peintres de Rome, mestre Philippe de Roma et son fils et mestre Nicole de Rome, paintres nostre sire le roy*, pour trois pannes d'agnaux et sorcots et 3 chaperons, IIII *l.* X sols » (t. VIII, f. 21).

Je ne connais aucun autre document qui fasse mention de ces trois peintres ou de leurs travaux pour les rois de France [4]. Quel a été même le genre de ces travaux? Était-ce de la peinture, de l'enluminure, de la mosaïque? Le premier texte que j'ai cité semble indiquer un ouvrage de peinture; mais ce n'est là qu'une trace de la carrière artistique de Philippe Rizuti. Pour toutes ses autres productions, pour toutes celles de son fils Jean et de leur compagnon Nicolas Desmarz, la critique actuelle est réduite à une absence totale de renseignements [5].

Aurions-nous affaire, avec ce Philippe Rizuti, au *Filippo Rossuti*, mentionné par

1. *Recueil des histoires de la France*, t. XX, p. 524.

2. M. J.-M. Richard a définitivement combattu cette erreur et fait connaître le nom de l'auteur du tombeau : Jean Pépin, de Huy. — Voy. *Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris*, t. VI (1879), p. 290-304.

3. L'ancien palais royal (*aula*), est aujourd'hui le palais de justice de Poitiers. Il ne reste pas de traces, dans l'édifice actuel, des travaux de Philippe Rizuti.

4. Il faut, peut-être, rapprocher leur venue en France du voyage que fit à Rome, en 1298, un envoyé de Philippe le Bel, le peintre Étienne d'Auxerre. Le journal du Trésor, conservé à la Bibl. nat. (9783 latin, f. 66), constate en effet que le 25 avril 1298 il fut payé 100 livres parisis à « *magister Stephanus de Autissiodoro, pictor*, missus ad urbem Romanam pro quibusdam negociis regis. »

5. A défaut des comptes des bâtiments royaux pour cette époque, qui n'existent plus, le recueil Ménant contient l'inventaire d'un certain nombre des *Compoti de operibus regalibus*, de 1297 à 1328 (t. XI, f. 39 v°-42 v°). La Bibliothèque nationale (9069 latin, p. 845-871) en possède un autre inventaire plus complet.

Titi[1], puis par Orlandi[2], Zani[3], Baldinucci[4], comme élève de Gaddo Gaddi et auteur, vers l'an 1300, de mosaïques à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie-Majeure de Rome? au *Philippus Rusutus*, qui a signé, entre 1288 et 1318, une des mosaïques de la façade de Sainte-Marie-Majeure[5]? Si l'identité n'est pas certaine, elle paraît du moins très présumable : je ne puis que partager en cela l'opinion de M. Eug. Müntz, qui a bien voulu me suggérer ce rapprochement. Un élève de Giotto, le peintre, sculpteur et mosaïste romain, Pietro Cavallini, si mes souvenirs sont exacts, n'a-t-il pas, un peu plus tard, exécuté des travaux à Westminster?

1308-1357. — *Évrard d'Orléans, peintre des rois de France.* — Un nouveau venu, ou peu s'en faut, à ajouter à la dynastie des artistes du nom ou surnom[6] d'Orléans, peintres des rois de France aux XIVe et XVe siècles. — Il fut chargé, de 1308 à 1328, de divers ouvrages au Vivier (en Brie)[7], à Villers-Cotterets, au Gué de Mauni, près du Mans, etc., ainsi que le prouve l'intitulé d'un compte qui, malheureusement, n'a pas été conservé : « Compotus *magistri Evrardi de Aurelianis, pictoris*, de operibus per eum factis apud Vivarium in Bria, apud Villarium juxta Rez, apud Gueyum de Mauny et alibi, pro domino Karolo de Valesio et rege Philippo, filio suo, ab anno 1308 usque ad I decembris[8] 1328 » (t. XI, f. 42 v°. — Un des « mémoriaux » de la Chambre des comptes nous apprend, en outre, que « *maistre Evrard d'Orliens, peintre du roy*, compta le 23 jour de mars 1356 [v. st.], des receptes et mises par luy faites pour cause des œuvres qu'il a faict pour le roy depuis l'an 1328 jusqu'à l'an 1340, et li dubt l'on IX^c LXXIII *l.* VII s. VI d. p. », 973 livres 7 sols 6 deniers parisis (t. I, f. 77)[9].

On peut, selon toute apparence, identifier cet Évrard d'Orléans avec le *magister*

1. *Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma...* (édition de Rome, 1721, in-8°), p. 267.

2. *Abecedario pittorico...* (édition de Venise, 1752, in-4°), p. 171.

3. *Enciclopedia delle belle arti*, 1re partie, t. XVI, p. 224.

4. *Notizie...* (édition de Florence, 1767, etc.), t. II, p. 19-21.

5. G.-B. de Rossi : *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV...* (Rome, 1872, etc., gr. in-fol.), fascicule consacré à Sainte-Marie-Majeure, avec chromolithographie. Voy. un autre dessin partiel de cette mosaïque dans Gerspach, *La Mosaïque* (Paris, Quantin, s. d., in-8°), p. 153.

6. M. L. Jarry vient d'établir que *Jean d'Orléans*, peintre de Charles VI et du duc de Berry, était originaire de Trainou, près d'Orléans, et s'appelait en réalité *Jean Grancher* ou Granger. Voy. l'intéressante brochure de cet auteur : *Jean Grancher, de Trainou, dit Jean d'Orléans...* (Orléans, 1885, in-8°). — Sur les divers artistes du nom d'Orléans, consulter, en dehors de la brochure que je viens de signaler : M. l'abbé Valentin Dufour, *Une Famille de peintres parisiens aux* XIVe *et* XIVe *siecles* (Paris, 1877, in-16); — *Archives de l'Art français*, t. II, p. 333, 340, 343-344; t. III, p. 65, 66; t. V, p. 177-179, 340-341; t. VI, p. 387. — *Nouvelles archives de l'Art français*, 1re série; t. I, p. 125; t. VI, p. 163-165; — *Revue universelle des arts*, t. II, p. 286-289; t. V, p. 80; — etc., etc.

7. *Le Vivier* (en Brie), près de Fontenay-Trésigny, canton de Rosoy-en-Brie (Seine-et-Marne).

8. Jusqu'au 1er octobre 1328, porte le ms. latin 9069 de la Bibl. nat. (p. 871). Le même ms. ajoute que ce compte a été rendu le 4 février 1329, et fait suivre le passage rapporté par Ménant de la mention complémentaire suivante : « Debetur ei [à Évrard d'Orléans]; habuit tamen cedulam testimonialem. »

9. « Alius computus ejusdem [Evrardi de Aurelio (sic)] de pluribus *picturis* et aliis operibus factis per ipsum in pluribus locis, ab Ascensione millesimo trecentesimo vigesimo octavo usque ad annum millesimum trecentesimum quadragesimum. Debetur ei, et habuit cedulam. » Bibl. nat., 9069 latin, p. 871.

Ebrardus, pictor, chargé, en 1329, d'ouvrages pour le roi[1], et, plus certainement encore, avec le *magister Ebrardus de Aureliano, pictor*, qui, sous Philippe le Bel, exécuta, à Paris, des travaux au Palais[2]. L'identification paraît enfin assez probable, malgré l'écart des dates, avec l'Évrard, et l'Évrard d'Orléans, à la fois peintre, imagier et, semble-t-il, architecte, qui figure dans le rôle de la taille de Paris, de 1292[3], dans celui de la taille de 1313[4], et surtout, de 1313 à 1319, dans les comptes de dépenses de Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne[5].

1324. — *Peintures exécutées au prieuré de Royal-Lieu* (près de Compiègne). — Le journal du Trésor mentionne, à la date du mois de mars 1324, le paiement d'ouvrages de maçonnerie, charpenterie, peinture, etc., destinés à l'achèvement du prieuré fondé à Royal-Lieu, en 1308, par Philippe le Bel. Voici le trop court passage relatif aux peintures : « Item, pour *paintures* entour les anciens murs, pour les apostres faiz pour la dedicace de l'eglise, et pour autres *paintures* faites ou vestiaire et en autres lieus de l'eglise, XXXVI livres parisis » (t. III, f. 62)[6].

1356. — *Girard d'Orléans, peintre du roi*[7]. — C'est le seul peintre relevé par Ménant, dans le « compte du premier et du deuxième suside (subside) otrié (par les habitants de Paris) au roy nostre sire, en mars l'an 1355 (v. st.) [et] à la St Jehan ensuivant ». Girard d'Orléans y apparaît parmi les plus forts contribuables; il est taxé à six livres, à raison de 1,000 livres de mobilier et de 500 livres de revenu : « *Maistre Girart d'Olliens, peintre du roy*, pour M *l.* et V^c *l.* que en meuble qu'en revenue, VI *l.* » (t. VIII, f. 86 v°).

1371-1372. — *Jean de Saint-Omer, peintre, à Paris*[8]. — Cet artiste décora de trois « *petites ymages de fine peinture* » le « chevet de la sépulture » de la reine Jeanne d'Évreux, dans l'église des Cordeliers de Paris. Jeanne d'Évreux, veuve du roi Charles le Bel, mourut quarante-trois ans après son mari, le 4 mars 1371[9] : son corps fut inhumé à Saint-Denis, dans le caveau de Charles le Bel; son cœur, dans l'église des Cordeliers de Paris, et ses entrailles à l'abbaye de Maubuisson[10]. Le compte de ses obsèques et de l'exécution de son testament (1371-1372) mentionne la dépense suivante : « *A maistre Jehan de Saint-Omer, peintre, demeurant à Paris*, pour sa peine et salaire d'avoir faict 3 petites ymages de fine peinture au chevet de la sepulture de madicte dame en l'eglise des Cordeliers à Paris, c'est à sçavoir un ymage de St Jehan evangeliste, un de St Loys de Marceille, et le tiers de une

1. *Archives de l'Art français*, t. VI, p. 61-62.

2. *Musée des archives nationales* (Paris, 1872, in-4°), p. 182-183.

3. H. Géraud, *Paris sous Philippe le Bel* (Paris, 1837, in-4°), p. 46.

4. Buchon, *Collection des chroniques nationales françaises*, t. IX, 2e partie, p. 58.

5. M. J.-M. Richard. *Une petite-nièce de saint Louis. Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne* (Paris, 1887, in-8°), table. — M. le chanoine Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le* XVe *siècle* (Lille, 1886, 3 vol. in-4°), tables.

6. Je corrige et complète le texte de Ménant d'après le ms. original conservé aux Archives nationales (KK. 1, f. 465).

7. Sur cet artiste, bien connu déjà, voir les sources que j'ai citées plus haut (p. 325). — Il fut inhumé à la Chartreuse de Paris. Voy. A. Berty et L.-M. Tisserand, *Topographie historique du vieux Paris*, t. IV, p. 92.

8. M. Dehaisnes (ouvrage cité, tables), cite un Jean de Saint-Omer, sculpteur à Hesdin et à Saint-Omer en 1299-1323, et un Jean de Saint-Omer, peintre à Bruges en 1310.

9. Et non pas le 4 mai, comme l'a imprimé Leber (t. XIX, p. 120), ou le 4 mars 1370, comme on l'a souvent répété. Le recueil Ménant (t. VI, f. 72-141, passim) fixe cette date au 4 mars 1371 (nouveau style).

10. Recueil Ménant, t. VI, f. 98 v°, etc.

reyne à genoux ; pour ce, par marché faict avec li, par sa quictance du... *(sic)*. LVI sols parisis » (t. VI, f. 105). — Le même compte nous fournira encore d'intéressantes indications.

1374-1378. — *Jean Bandol, ou Baudol, peintre du roi.* — Un nouveau nom à ajouter aux peintres déjà connus de Charles V. Ses gages étaient de 200 livres parisis par an [1]. Deux extraits des journaux du Trésor constituent toute sa biographie : 1374. « *Johannes Bandol, pictor regis*, ad vadia de 200 l. paris. per annum, tali conditione quod tenebitur servire in omnibus operagiis picture que rex precipiet fieri, absque aliis vadiis, tam pro se quam pro famulo suo. Nihil, quia fuit in suis negotiis et voluit sibi deduci » (t. III, f. 241). — 1378. « *Johannes Bandol, pictor regis*, ad vadia de IIc *l.* par. per annum, tali conditione »..., même formule que plus haut, mais cette fois, sans la mention « nihil... » (t. III, f. 166).

1422. — *François d'Orléans, peintre du roi.* — On possède déjà quelques renseignements sur cet artiste [2], signalé à partir de 1408 [3] comme peintre de Charles VI; le compte des obsèques de ce souverain [4], va nous en fournir d'autres. Je donne in extenso l'assez long fragment relatif à François d'Orléans : on y trouvera de curieux détails sur la décoration de Notre-Dame de Paris et de l'église de Saint-Denis, à l'occasion des funérailles royales, et sur « la représentation » [5] du feu roi, qui figurait à cette cérémonie [6].

« OUVRAGES DE BATEURES [7] BAILLÉES ET DELIVRÉES EZ EGLISES DE NOSTRE-DAME DE PARIS, COMME DE SAINT-DENIS.

« *A maistre François d'Orléans, peintre et varlet de chambre dud. feu seigneur*, pour plusieurs ouvrages de sond. mestier, par luy faictz pour le faict des obseques et fune-

1. Comme terme de comparaison, les gages du premier président de la Chambre des comptes étaient, à cette époque, de 1.000 livres. Recueil Ménant, t. III, f. 241 v°.

2. Voy. les sources indiquées p. 325.

3. Il l'était déjà à la fin de 1404. Cela semble, du moins, résulter de ce passage du compte du Trésor de janvier-juin 1407 : « *Franciscus de Aurelianis*, valletus camere domini regis, de novo retentus in officio *pictoris regis*, ad vadia de 6 sol. per diem, capienda in thesauro quandiu vixerit, pro et loco *Joannis de Aurelianis, patris sui*, et cum hoc idem dominus rex concessit eidem Francisco mansionem suam, quandiu vixerit, in domo in qua dictus Joannes de Aurelianis, pater suus, et predecessores sui consueverunt manere in palatio regis parisiensi, prout in litteris regis datis X decembris 1404 continetur. » (Bibl. nat., nouv. acquis. lat., 184, f. 56.)

4. Les obsèques de Charles VI eurent lieu à Paris, puis à Saint-Denis, les 9, 10 et 11 novembre 1422. Le roi était mort à Paris, à l'hôtel Saint-Pol, le mercredi 21 octobre 1422. Le recueil Ménant (t. VIII, f. 134, 136 v°, 164 v°), précise sûrement cette date, fixée à tort par quelques chroniqueurs du temps, au lendemain 22. J'ajouterai que le compte de ces funérailles complète, sous plus d'un rapport, le récit qu'en ont laissé Monstrelet, Chastelain, Juvénal des Ursins, la Chronique du religieux de Saint-Denis et celle d'un bourgeois de Paris, la Chronique anonyme de Charles VI, etc., etc.

5. Figure moulée et parée, de grandeur naturelle, représentant aussi exactement que possible le personnage défunt.

6. Cette « représentation » fut placée sur la sépulture du roi à Saint-Denis, pour ses obsèques, et y resta jusqu'à la pose du monument. Avant et depuis « le service du bout de l'an » célébré en 1423, elle était habituellement couverte d'un « poesle ». Recueil Ménant, t. VIII, f. 162 r° et v°.

7. Ouvrages de métal *battu* et diversement façonné. Voy. les *Glossaires* de L. de Laborde et de V. Gay, aux mots *bateure* et *batteure*.

railles d'iceluy feu seigneur, c'est à sçavoir, pour avoir faict ez 4 gros piliers du portail de l'entrée de l'eglise Nostre-Dame 4 grans blasons sur toile azur, à 3 grans fleurs de lis enlevé [es] et poinçonnées d'or de tainte [1], et aussy encontre les 2 manteaux de la porte de la maistre entrée 2 autres blasons pareilz. Item, au dessus de lad. maistre entrée avoit 2 grans bannieres, chacune de 2 aulnes de long, armoyées de 3 grandes fleur [s] de lis d'or et battues à huile, pour plus durer; et aussy y a 2 pennons, chacun de 3 aulnes et demyes, faictz pareillement. Item, à lad. maistre entrée de lad. eglise, d'un costé et d'autre, depuis le sueil jusque l'arreste des gros piliers de dehors, avoit herses où estoient torches encontre, et au dessus desd. herses contre lesd. piliers, avoit goutieres (courtines) de toile azurée armoyée de fleur de lis d'estaim doré. Item, en la nef de lad. eglise, d'un costé et d'autre, avoit et a eu goutieres mises au dessous des chandeliers où estoient les cierges, lesquelles estoient de toile azurée, armoyées pareillement de fleur de lis d'estaim doré, lesquelles goutieres furent aportées à Saint-Denis en France. Item, tous les piliers d'un costé et d'autre de lad. nef, que sont par voye entre lad. nef et les chapelles, et aussy ceux du pourtour du chevet, ont esté houssez, du lé de la toile, de blasons armoyez pareillement. Item, les piliers des chapelles tout au pourtour. Item, en la croisée de lad. eglise a eu goutieres pareilles, et depuis portées à Saint-Denis. Item, le pulpitre de l'entrée du cueur fut houssé de goutieres pareilles. Item, au pourtour des chayeres [stalles] du cuer du chevet de lad. eglise de Nostre-Dame, avoit goutieres pareilles. Item, au pourtour des chayeres du cuer avoit une ceinture de sendal [2] large, semé de fleur de lis d'or de bateure, et dessous les chandeliers des cierges avoit goutieres de cendal azuré, semé de fleur de lis d'or, partie faicte de bateures, etc. (*sic*).

Item, la chapelle de bois qui fu faicte et assize au cuer de lad. eglise de Nostre-Dame de Paris estoit houssée en la maniere qui s'ensuit : c'est à sçavoir, par dedans le comble d'icelle de fine toile noire, et les esles pareillement semées bien dru de blasons quarrez aux armes de France, et tous les poteaux d'icelle chapelle et aussy le clocher houssé pareillement et semé de semblables blasons du grant (de la grandeur) qu'il apartenoit. Item, les 4 pignons d'icelle chapelle estoient houssez chacun tout au long de fin satin azur, et y avoit en chacun pignon 4 grans fleur [s] de lis d'or de peau de tante (*sic*) [3], enlevées et poinçonnées, les plus grands que on a pu faire, selon l'espace. Item, autour desd. esles avoit goutieres de fin satin azur semé de petites fleur [s] de lis d'or de teinte, enlevées et poinçonnées. faictes tant d'un costé que d'autre. Item, en la herse faicte au pourtour de lad. chapelle, laquelle estoit ceinte d'une ceinture de sendal azur des larges, semée de fleur de lis d'or de tainte. Item, les 4 gros chandeliers de bois des 4 coins de lad. chapelle peins de noir et semez de blasons desd. armes. Et est à sçavoir que, pour faire et housser pareillement la chapelle faicte en l'eglise de Saint-Denis en France, ont esté portées toutes lesd. housseures, excepté la houssure de noir du comble et des piliers d'icelle. Item, la *representation du corps dud. feu seigneur*. mise et portée en la lictiere devant dicte, *fut faicte du grand espoisseur et forme que led. feu seigneur estoit en sa bonne santé*, et *vestue* [4] *ycelle forme de son pourpoint*, qui estoit de drap de damas noir, et *chaussée de ses chausses*, afin qu'il fut plus justement faict en sad. forme et semblance. Et *estoit le mole du corps, des jambes et des bras faict de fustaines et toiles pour estre plus fermes*. Et par dessus sond. pourpoint estoit vestu en estat royal, et le *chief et visage d'iceluy moslé et faict sur son propre visage et aprés le vif* [5], *le plus proprement que on a peu*, et *led. chief garny de poil au plus prés de la chevelure que portoit led. seigneur*, et *aussy les mains mosleés et faictes aprés le vif* et vestues de gans blancs brodez; et *les piedz d'icelle repre-*

1. Aucun glossaire, à ma connaissance, n'indique cette variété d'or. Si la lecture de Ménant est exacte, il semble qu'il doive s'agir d'or de couleur, dans le sens technique de ce mot en orfèvrerie.

2. *Cendal* ou *sendal*, étoffe de soie se rapprochant, suivant sa qualité, du taffetas ou de l'étamine.

3. Là encore, si Ménant a bien lu le texte, il faut voir, sans doute, une espèce d'or de couleur.

4. Je corrige ici le ms. qui porte : *vesture*.

5. Sur le moulage de la tête des rois, après leur mort, voir : Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, t. III, p. 438 et suiv.

sentation moslez pareillement et chauciez d'escaffignons [1] et par dessus d'uns soulers de veloux azuré, armoyez de fleur de lis de brodeure d'or de Chypre et paint. Les 8 lances à quoy l'on portoit le ciel au dessus de lad. lictiere peintes d'azur et de fleur de lis d'or, et tout l'envers d'icelle chapelle houssé par dehors de toile noire, et les lymons pareillement. Item, la chapelle mise au cuer de l'eglise Saint-Denis en France fut houssée pareillement comme celle de Nostre-Dame de Paris, etc. (*sic*). Item, au dessus de l'huisserie qui est par devers la cour des Droictz du roy [2] avoit 3 blasons faicts d'or de tainte, du grand qu'il apartenoit, selon l'espace. Item, au dessus de l'entrée à entrer en lad. eglise par devers le cloistre, avoit 3 grans blasons pareilz à ceux de la mestre entrée. Item, en la chapelle où le roy gît avoit au pourtour goutieres bleues de toile, semées de fleur de lis d'estaim doré.

« Pour toutes lesd. choses touchant le faict de peinture et bateure, led. François d'Orléans a eu, par marché faict avec lesd. commissaires [3], et on luy a livré toiles, cendaux et satins, pour tout. . . . . 300 *l.*

« Aud. maistre François, pour avoir faict et parfaict de son mestier de peinture et quis toutes les estoffes qui ont esté necessaires pour faire et parfaire la *representation dud. feu seigneur assiz en la grant salle du palais* [4], par marchié faict, etc. (*sic*), cy. 100 *l.*

« Summa pro picturis et auriverberaturis [5] pro obsequiis et funeraliis dicti domini, VI^c^ *l.* » (t. VIII, f. 158-160 v°).

Un autre passage du même compte concerne encore François d'Orléans :

« *A maistre François d'Orléans, peintre,* pour 50 petits escussons, aux armes de France, qui ont esté attachez aux cierges et torches, etc. (*sic*), 7 *l.* 5 sols 10 deniers (t. VIII, f. 170 v°).

J'aurai occasion plus loin de faire de nouveaux emprunts à ce précieux document.

1477. — *Jean de Montluçon, peintre à Bourges* [6]. — A la date du 12 octobre 1477, le lieutenant du garde de la prévôté de Bourges mande au receveur de Berry de payer à « *Jehan de Molisson, peintre demeurant à Bourges,* la somme de XX sols tournois... pour ses peines et sallaires d'avoir faict et *peint en 4 feuilles de papier, en la grant forme, la figure de messire Jehan de Chalon, chevalier, prince d'Orange, comme pendu par les piedz à ung gibet* et ses armes renversées, ainsy que ung traistre et desloyal au roy... pour chacune d'icelles feuilles de papier et figure estre attachée ez 4 carrefours de la ville de Bourges, en ensuivant le bon plaisir et vouloir du roy nostre seigneur... » La quittance de Jean de Montluçon est du 18 octobre suivant (t. VI, f. 160 r° et v°).

Ce Jean de Chalon, prince d'Orange, n'était pas seulement le plus puissant

1. Espèce de chaussons, ou, selon d'autres, d'escarpins.
2. Une des cours de l'abbaye de Saint-Denis.
3. Les commissaires chargés d'organiser les funérailles du roi.
4. On doit conclure de ce passage qu'en dehors de la « représentation » de Charles VI qui figura à ses obsèques, François d'Orléans fut chargé de peindre la statue du roi défunt destinée à la collection des statues des rois de France, conservée autrefois au Palais. Sur cette collection et sur la statue de Charles VI qui en faisait partie, voy. plus loin, chapitre de la sculpture.
5. Ouvrage d'orfèvrerie.
6. Sur ce Jean de Montluçon (*Jehan de Molisson*, de *Molusson*), voir d'autres documents de 1485 à 1492, dans les *Archives de l'Art français*, 2e série, t. I (1861), p. 238, 243-244. — *Jacquelin de Montluçon*, peintre et verrier de Tours, vivait en 1483-1505. *Arch. de l'Art fr.*, 2e série, t. I, p. 242, 246-248; et *Nouv. Arch. de l'Art fr.*, 2e série, t. II (1880-1), p. 304-306.

seigneur de Franche-Comté, mais un des notables barons de tout le royaume. A la mort de Charles le Téméraire, séduit par les promesses de Louis XI, il avait activement commencé à réduire les deux Bourgognes sous la domination française, quand bientôt, éclairé sur la valeur des engagements du roi, il rentra sous le drapeau de Marie de Bourgogne pour défendre, les armes à la main, l'indépendance de la Franche-Comté. Louis XI, ne pouvant lui infliger le traitement du cardinal La Balue, du connétable de Saint-Pol, du duc de Nemours, etc., le fit prendre en effigie [1] à Bourges, à Dijon [2], à Mâcon [3], etc.

BERNARD PROST.

(La suite prochainement.)

1. Voy. le curieux mandement royal publié à cette occasion. (Bibl. Nat. coll. Bourgogne, t. LXX, f. 94, v°) ; — Rossignol, *Histoire de la Bourgogne sous la période monarchique...* (Dijon, 1853, in-8°), p. 81-82.

2. Août 1477. « A Thibault La Leurre, peintre et verrier, demeurant à Dijon, la somme de XL sols tournois pour... avoir faictes quatre figures en peinture d'un homme pendu par l'un des pieds, representant la personne du prince d'Orange, pendu en figure, lesquelles quatre figures ont esté mises es quatre principaux lieux patens en lad. ville de Dijon, et, ce par marchié fait avec led. Thibault pour chascune d'icelles X sols, qui sont pour les quatre lesd. XL sols. » (*Archives de la Côte-d'Or*, B 1778, f. 286.) — Ce Thibaut La Leurre avait été nommé *verrier* du duc Charles le Téméraire, le 26 février 1469 (Bibl. Nat. coll. Bourgogne, vol. 23, f. 79 v°); il était *maistre verrier* à Dijon en 1502-1517 (Archives de Dijon, K. 32 et 35).

3. Rossignol, *ouvrage cité*, p. 82.





BACCHUS

Statue découverte à Rome

Gazette des Beaux-Arts. Glyptographie Silvestre & C.ie



COURRIER

DE

L'ART ANTIQUE

(TROISIÈME ARTICLE[1].)



ΚΥΛΙΞ ΚΟΡΙΝΘΙΑΚΗ

Depuis que la Turquie, par la loi du mois de février 1884, a prohibé d'une manière absolue l'exportation des antiquités [2], aucune fouille sérieuse n'a été entreprise en Asie Mineure, ni par des gouvernements, ni par des particuliers. L'Allemagne s'est contentée de terminer les travaux en cours à Pergame [3] et ne songe pas à les reprendre de sitôt. Dans les conditions que la nouvelle loi turque fait aux archéologues, fouiller sur territoire ottoman est faire un métier de dupe; non seulement on ne peut pas emporter les objets découverts, mais l'on est obligé de payer fort cher un surveillant que le Musée de Constantinople choisit. Il est profondément regrettable que les puissances européennes ne se soient pas entendues, il y a trois ans, pour protester contre un règlement absurde qui sacrifie les intérêts de la science à ceux des fouilleurs clandestins et aux passions haineuses de quelques *vieux Turcs*.

L'établissement des Anglais à Chypre a eu lieu en 1878, sous l'empire de la loi turque de 1874, qui laissait aux explorateurs le tiers des objets recueillis par eux, avec faculté de racheter le reste [4]. Comme les anciens règlements sont restés en vigueur dans l'île, Chypre est aujourd'hui le seul

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413, et t. XXXIV, p. 239.
2. Nous avons reproduit le texte de cette loi dans la *Revue archéologique*, 1884, I, p. 336.
3. Cf. *Revue archéologique*, 1887, I, p. 87.
4. Nicolaïdès, *Législation ottomane*, t. III, p. 162.

point du monde antique où l'on puisse fouiller et profiter de ses découvertes. Aussi n'a-t-on pas cessé d'y remuer le sol depuis huit ans, bien souvent, il faut le dire, avec une précipitation peu scientifique, dans un intérêt purement commercial, mais parfois avec la méthode et le contrôle sévère qui ont trop fait défaut aux recherches de M. de Cesnola. Nous avons exposé ailleurs avec détail [1] les principales découvertes faites à Chypre depuis l'occupation anglaise; nous voulons d'autant moins revenir ici sur ce sujet que la plupart des objets sont plutôt des documents archéologiques que des œuvres d'art. Il faut en prendre son parti : l'art indigène de Chypre a toujours été médiocre. C'est une branche de l'archaïsme grec, mais une branche prématurément desséchée et qui n'a jamais porté de fruits savoureux [2]. Les belles choses que l'on a trouvées à Chypre sont des œuvres importées, qui se rencontrent, d'ailleurs en petit nombre, dans les centres où l'influence grecque a été plus vive. Une nécropole récemment explorée à *Polis tis Chrysokou*, l'emplacement de l'ancienne Arsinoé, a fourni quelques vases précieux signés de noms de céramistes attiques [3]. Nous publions ici deux spécimens inédits de cette provenance, d'après des photographies communiquées par M. Richter qui a conduit les fouilles avec sa conscience habituelle. L'un est un rhyton figurant une tête de bélier [4], orné sur le col d'une danseuse et d'une palmette qui se dégagent en rouge sur le fond noir; l'autre est un petit vase en forme de buste, d'un type assez fréquent dans la céramique grecque [5], représentant une tête d'Éthiopien aussi expressive que fidèlement imitée [6]. Voilà ce dont les céramistes de l'île étaient incapables: les amateurs du beau devaient se pourvoir ailleurs.

Nous ne pouvons passer sous silence une admirable statue en marbre découverte à Chypre en 1880 et qui a été acquise en 1884 par le Musée impérial de Vienne. Comme il n'y a pas de marbre dans l'île, cette figure a certainement été importée; l'excellence du style suffirait d'ailleurs à nous en convaincre. Elle a été publiée par M. R. Schneider dans l'*Annuaire des collections d'art de l'Autriche* [7], avec deux belles photogravures dont l'une a

1. *Revue archéologique*, 1885, II, p. 340-364; 1886, II, p. 96-100; 1887, I, p. 76-87. Voy. aussi trois articles de M. Ohnefalsch-Richter dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1886.

2. Voy. les judicieuses observations de M. Heuzey dans le *Catalogue des figurines de terre cuite du Louvre*, p. 133 et 134.

3. Voy. les signatures dans Klein, *Griechische Vasen mit Meistersignaturen*, 2e édition, 1887.

4. La collection Campana, au Musée du Louvre, contient une admirable collection de rhytons, dont le plus beau présente les têtes accolées d'Alphée et d'Aréthuse (de Witte, *Vases du Musée Napoléon III*, p. 31 et suiv.). Pour d'autres rhytons avec tête de bélier, cf. *Collection Barre*, pl. V; *Collection Pourtalès*, n° 244; *Collection Révil*, n° 498, etc.

5. Treu, *Griechische Vasen in Büstenformen*, 1875.

6. Les représentations de nègres dans l'art grec ont été énumérées par M. Schneider, *Jahrbücher der Oesterreichischen Kunstsammlungen*, 1885, t. III, p. 3 et suiv.; Stephani, *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1866, p. 74; 1869, p. 129; 1880, p. 50; Löwenherz, *Die Aethiopen in der altclassischen Kunst*, 1861. Les vases en forme de tête de nègre sont fort nombreux : Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XXX, nos 368, 369; de Witte, *Vases du Musée Napoléon III*, nos 38, 121; Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, pl. XLIX; *Expédition de Morée*, t. III, pl. XLIV, etc.

7. *Jahrb. der oesterr. Kunstsammlungen*, 1885. De médiocres gravures avaient déjà été publiées dans l'*Archæologische Zeitung* (1881, pl. XVII, 1) et dans l'*Illustration* (4 septembre 1880).

servi de modèle à notre dessin. Au moment de la découverte, l'extrémité du bras droit subsistait encore et, d'après un témoignage autorisé, tenait une torche. Ce type, qui est celui d'Artémis, se retrouve sur les monnaies de Tibériopolis en Phrygie [1]. La petite statue de style archaïque sur laquelle s'appuie le bras gauche de la déesse n'est autre qu'une idole d'Artémis elle-



RHYTON EN TÊTE DE BÉLIER, DÉCOUVERT A CHYPRE.

même, telle que la représentaient les artistes grecs du VIe siècle. On trouve ainsi fréquemment des images de divinités féminines, rajeunies par l'art attique de la belle époque, associées aux types antérieurs auxquels la vénération populaire s'attachait encore [2]. Notre statue, qui n'a pas plus de 0m,80 de haut, est sans doute la copie d'une œuvre plus grande qui aura orné

1. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, n° 164.

2. Voy. par exemple *Archæol. Zeitung*, 1882, pl. VII; Clarac, *Musée de sculpture*, pl. DCXXXII A, n° 1422 D. Le fait est plus rare pour des statues de divinités viriles.

le sanctuaire d'un temple. Le style, en particulier la tête, qui est d'une exquise délicatesse, rappelle la manière de Praxitèle, dont une autre statue d'Artémis, placée sur l'acropole d'Athènes, nous est peut-être connue par une excellente copie, la *Diane de Gabies* au Musée du Louvre [1].

C'est encore l'inspiration de Praxitèle, bien que déjà altérée par la main d'un copiste romain, que nous admirons dans une charmante tête en marbre de Paros, récemment publiée par M. Wolters [2]. Elle a été découverte en 1777 à Genzano, sur une terre de la famille Cesarini, et acquise alors par Townley, dont la collection passa au Musée Britannique en 1814 [3]. Le profil présente un des traits caractéristiques des têtes de Praxitèle, le modelé très accusé du sinus frontal, si sensible dans l'*Hermès* d'Olympie. On y a quelquefois reconnu un Bacchus; M. Wolters préfère y voir un Hercule jeune. Ces difficultés d'exégèse se représentent continuellement pour les œuvres d'art gréco-romaines qui dérivent des sculptures attiques du IVe siècle. A cette époque, l'âge d'or de l'éphébie, les types des divinités viriles tendent à se rapprocher d'un idéal unique, qui est celui de la jeunesse réunie à la beauté. Apollon ressemble à Hermès, Hermès à Éros. Éros à Dionysos, Dionysos au jeune Héraklès, et tous ressemblent à ces jeunes gens un peu rêveurs, parés de grâces presques féminines, que nous entendons célébrer avec enthousiasme dans les *Dialogues* de Platon. « Charmide me parut admirable de proportions et de figure; il me sembla que tous les autres étaient épris de lui, tant ils laissèrent voir de trouble et d'émotion au moment qu'il entra. Il avait plus d'un ami parmi ceux qui le suivaient. Je remarquai que les enfants mêmes avaient tous les yeux attachés sur lui; ils le contemplaient comme une idole [4] ». C'est ainsi que Praxitèle et Platon se complètent l'un l'autre et que l'on ne peut apprécier l'artiste sans connaître le philosophe. Les mœurs ont changé depuis, l'admiration de la beauté est devenue plus exclusive, mais nous n'avons pas le droit de calomnier les anciens au nom de notre sentiment esthétique émoussé.

Praxitèle avait sculpté plusieurs images de Bacchus, tantôt enfant, comme à Olympie, tantôt sous les traits d'un éphèbe, comme à Élis. Une très belle statue récemment découverte à Rome est peut-être la copie ou l'imitation de l'une d'elles [5]. De grandeur naturelle, on l'a retirée du sol à peu près intacte aux environs de la via Tasso. Le bras droit, qui manque, tenait certainement un canthare; la tête, un peu mélancolique, est ornée de lierre et rappelle ce buste charmant du Musée Capitolin où l'on a reconnu alternativement Ariane et Bacchus [6]. On penche aujourd'hui pour Bacchus, mais peut-être reviendra-t-on à Ariane. Cette ambiguïté de beaucoup de têtes antiques n'a rien de commun, quoi qu'on en ait dit, avec la conception orientale de l'Hermaphrodite, dont les images équivoques et choquantes sont des fantaisies de l'art grec sur son déclin. L'Hermaphrodite est la réunion

1. Bouillon, *Musée des Antiques*, t. I, pl. LXX, 2.
2. *Jahrbuch des deutschen Instituts*, t. I, 1886, pl. V, p. 54.
3. Collignon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. XXXV, p. 90.
4. Platon, *Charmide*, t. I, p. 244 de la traduction Saisset.
5. Visconti, *Bullettino della commissione municipale*, 1886, pl. VI, p. 163-169.
L'hypothèse est due à M. Studniczka, *Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte*, 1884.

de deux sexes, le type juvénile de Praxitèle n'est que la synthèse de deux beautés; l'un est une erreur de la nature, l'autre, aux yeux des anciens, en était la création la plus parfaite. On pourrait accumuler bien des citations à ce sujet, mais les œuvres de l'art parlent assez nettement d'elles-mêmes. On remarquera, dans la statue de Rome, cette *ligne serpentine* formée par le torse qui s'appuie nonchalamment sur le tronc d'arbre voisin : c'est encore là un des motifs favoris de l'art de Praxitèle, un de ceux qu'il a transmis à



VASE EN FORME DE TÊTE ÉTHIOPIENNE, DÉCOUVERT A CHYPRE.

la sculpture gréco-romaine et que les artistes modernes ont empruntés aux modèles romains. Si ce grand génie, dont nous ne possédons qu'une œuvre originale, pouvait revenir au monde, il serait étonné de voir qu'en le connaissant si mal nous l'imitons tant.

La statuaire hellénique avait des instincts conservateurs; lorsqu'un sculpteur illustre créait un type plastique, ses successeurs, même les plus habiles, se contentaient de le rajeunir en le répétant. Si Praxitèle transforma entièrement certaines divinités, comme Hermès et Dionysos, c'est que les conceptions antiques ne répondaient plus aux idées de son temps : Hermès, le dieu de la palestre, l'idéal des jeunes gens athéniens au IVe siècle, ne pouvait plus être représenté, comme dans l'art archaïque, par un homme

barbu à l'air renfrogné. A des idées nouvelles il fallait des images renouvelées. Il n'en était pas de même pour Jupiter, pour Minerve, que l'on continua, jusqu'à la fin des temps antiques, à figurer selon l'évangile de Phidias. Un autre type fort intéressant avait été fixé par l'art avant Praxitèle : c'est celui des Amazones, des héroïnes guerrières. Il y a un contraste plus apparent que réel entre ces femmes viriles et les éphèbes presque féminins de Praxitèle. Pline raconte que cinq artistes, Polyclète, Phidias, Crésilas, Cydon et Phradmon, avaient fait des statues d'Amazones qui furent dédiées dans le temple de Diane à Éphèse [1] : pour savoir quelle était la meilleure, on convint de s'en rapporter au jugement des artistes eux-mêmes. Chacun donna la préférence à la sienne, mais accorda le second rang à Polyclète ; on conclut de là que Polyclète était vainqueur et Phidias ne fut classé que second. Cette anecdote, comme tant d'autres racontars de Pline, est sans grande valeur, mais en indiquant la haute estime où les critiques romains tenaient Polyclète, elle nous permet de supposer que l'œuvre du sculpteur d'Argos a été souvent copiée à cette époque. En effet, les nombreuses statues d'Amazones que nous possédons [2] présentent entre elles un incontestable air de famille qui a déjà été signalé par Winckelmann : on y sent l'influence, sinon d'un modèle unique, du moins de modèles contemporains et étroitement apparentés. Quant à reconnaître la part qui revient à chaque artiste dans les copies gréco-romaines qui nous restent, c'est une tâche très difficile qu'il est sage de ne pas aborder. Mais on peut rechercher, comme l'a fait récemment M. Michaëlis, quels sont les exemplaires primitifs d'où dérivent toutes nos répliques. Le travail de l'archéologue ressemble alors à celui de l'éditeur, qui essaye de reconstituer le texte d'un auteur classique à l'aide de manuscrits plus ou moins altérés ou mutilés. M. Michaëlis est parvenu ainsi à distinguer trois types principaux : 1° le type du Capitole, où l'Amazone est appuyée sur sa lance qu'elle tient de la main droite élevée ; 2° le type Lansdowne, où l'Amazone appuie son bras droit sur le sommet de sa tête ; 3° le type Mattei, où l'Amazone tient du bras droit l'extrémité d'une lance et du bras gauche abaissé la partie moyenne de cette arme. Comme l'a conjecturé O. Müller, elle s'apprête ainsi à sauter à l'aide de la lance qui lui sert d'appui, *sumit posita conamen ab hasta*, dit Ovide. C'est à ce type qu'appartient une belle statue de la collection Petworth en Angleterre, qui a été acquise à Rome vers le milieu du siècle dernier, et dont le buste, publié pour la première fois en photogravure par M. Michaëlis, est reproduit dans le dessin ci-joint.

Les sculpteurs des écoles postérieures à Praxitèle, qui fleurirent surtout en Asie Mineure et à Rhodes, s'inspirèrent de préférence des œuvres de la peinture, déjà souvent imitées dans les bas-reliefs. De là leur prédilection pour les groupes, parfois de dimensions colossales, comme le *Taureau Farnèse*, leur goût pour les mouvements violents, le pathétique des situations et des attitudes. Ces artistes, dont le *Laocoon* faisait déjà soupçonner la

1. Pline, XXXIV 19; t. II, p. 437 de l'édition Littré.

2. Elles viennent d'être étudiées avec l'érudition la plus sûre par M. Michaëlis, dans le *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1886, p. 14-47. Le dessin que nous donnons est exécuté d'après une photographie publiée en même temps que ce mémoire (pl. II).



ARTHÉMIS.

(Statue en marbre découverte à Chypre.)

manière, sont bien connus depuis quelques années par la frise du grand autel de Pergame : ce sont les véritables précurseurs de Michel-Ange et de la sculpture moderne. L'autel de Pergame a fourni un point de repère autour duquel on a pu grouper un bon nombre d'œuvres éparses dans les musées qui reflètent les mêmes procédés et les mêmes tendances. L'une d'elles est une tête de marbre un peu plus grande que nature, conservée au Musée du Capitole, dont les *Monumenti* ont publié récemment d'excellentes reproductions par l'héliogravure [1]. Découverte en 1874 sur l'Esquilin, elle fut prise d'abord pour une tête de Silène; c'est M. Heydemann qui, en 1878, y reconnut un Centaure, mais la contraction des traits lui fit supposer qu'il s'agissait d'une scène de combat [2]. C'est à M. Helbig que revient l'honneur d'avoir donné l'interprétation véritable, qui nous semble établie d'une manière définitive [3]. Le savant allemand fit remarquer que l'expression du Centaure n'a rien de bestial ni de douloureux; elle est simplement sérieuse, avec une nuance de cette mélancolie des hommes forts qui ont beaucoup lutté et beaucoup souffert. On y distingue en même temps quelque chose de bienveillant et de paterne, qui convient parfaitement à la physionomie du centaure Chiron chargé de l'éducation du jeune Achille. Cette conjecture se trouvait autorisée par un texte de Pline, qui signale à Rome deux groupes anonymes représentant l'un Achille et Chiron, l'autre Olympus prenant les leçons de Pan [4]. Si l'on ignorait, à l'époque de Titus, les auteurs de ces compositions, cela tient à ce que les Romains, lorsqu'ils transportaient des œuvres d'art de Grèce ou d'Asie Mineure en Italie, négligeaient généralement d'emporter les lourds piédestaux sur lesquels les noms des artistes étaient gravés. Aussi possédons-nous, malheureusement pour l'histoire de l'art, un très grand nombre de bases sans statues et un plus grand nombre encore de statues sans bases. Quoi qu'il en soit de son auteur, ce groupe, sculpté dans l'École de Rhodes ou à Pergame, dut être célèbre à l'époque impériale, car il en existe des répétitions nombreuses dans les peintures de Pompéi, les bas-reliefs et les pierres gravées. Il est d'ailleurs possible que la tête de l'Esquilin, malgré des qualités remarquables, ne soit pas un fragment de l'original, bien qu'il nous semble qu'on soit un peu trop porté, en matière de statues découvertes à Rome, vers l'hypothèse qu'on est en présence de copies. Il vaudrait peut-être mieux se méfier des statues trouvées en Grèce qui ont pu remplacer, à l'époque romaine, les originaux transférés en Italie.

Le Centaure est figuré avec des oreilles de cheval et, détail remarquable, la disposition des oreilles n'est pas symétrique; l'une est portée en avant, l'autre ramenée en arrière. Cette mobilité des oreilles du cheval, qui contraste avec la fixité de celles de l'homme, est un trait caractéristique que le sculpteur n'a pas négligé. Les cheveux et la barbe, hérissés et incultes, sont ceux d'un homme habitué à vivre au grand air et dans les bois. C'est bien le

1. *Monumenti*, 1884, t. XII, pl. I; Kroker, *Annali dell' Instituto*, 1884, p. 50-74.

2. Heydemann, *Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1878, p. 131.

3. Helbig, *Bullettino dell' Instituto*, 1880, p. 5.

4. Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, 29. Comme l'a fait observer M. Stephani (*Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1862, p. 97), il est probable que Pline s'est trompé dans l'interprétation du second groupe : il s'agit plutôt d'Olympus et de Marsyas.

Chiron qui a dirigé, avec un mélange de sévérité et de douceur, l'éducation rustique du héros grec :

..... Metuens virgae jam grandis Achilles
Cantabat patriis in montibus; at cui non tunc
Eliceret risum citharoedi cauda magistri? [1]



HERCULE JEUNE.

(Buste en marbre du Musée Britannique.)

La gloire éternelle du génie hellénique est d'avoir transformé par la poésie et l'art les types grossiers et violents que les traditions mythologiques lui imposaient. En les idéalisant, il ne les a pas dénaturés : il s'est contenté de dégager et de mettre en pleine lumière la part d'idéal qui était en eux. Ainsi la Gorgone, si hideuse dans l'art archaïque, est devenue une *Virgo dolorosa* dans le médaillon de la villa Ludovisi; les Centaures, brutaux et lascifs sur le fronton occidental du temple d'Olympie, se sont assimilés peu à peu à de bons Silènes, précepteurs et protecteurs des petits. Chiron maître de flûte, vieux guerrier maussade et paterne, fait songer involontairement à ce grognard du premier Empire, terreur de l'Europe pendant quinze années, qui, sur une estampe coloriée de 1830, veille attendri près du berceau d'un enfant.

Les airs de tête pathétiques et expressifs qui devinrent à la mode après

1. Juvénal, *Satires*, VII, v. 210-213.

Alexandre ont des précurseurs dans l'art attique du IVe siècle. Scopas, avant Lysippe, paraît en avoir donné de beaux modèles. Nous ne possédons malheureusement de cet artiste, auquel on a attribué la *Vénus de Milo*, que trois



AMAZONE.

(Statue en marbre de la Collection Petworth.)

fragments, découverts à Piali, qui appartenaient au fronton du temple d'Athéna Aléa à Tégée. Mais l'un d'eux, une tête juvénile, dont on attend encore une photographie satisfaisante, nous permet d'entrevoir le génie du maître vanté à l'égal de Praxitèle par les anciens. M. Farnell a récemment

fait connaître[1] une grande tête en terre cuite appartenant à M. Fortnum, découverte, à ce que l'on croit, sur l'Esquilin et exposée en 1886 par son possesseur à l'*Ashmolean Museum* d'Oxford. Elle marque comme le passage entre le style de Scopas et celui de l'École de Pergame; au premier coup d'œil, on en reconnaît la parenté avec le prétendu *Alexandre mourant* et les têtes des fils de Laocoon. Est-ce une représentation d'Hypnos, le dieu du sommeil? Est-ce un fragment d'une statue funéraire? Ce sont des questions que je me contente de poser.



BUSTE EN TERRE CUITE DE LA COLLECTION FORTNUM.

Les archéologues qui ont le bonheur de vivre et de fouiller en Grèce n'ont guère d'estime pour les marbres d'époque romaine : on les désigne assez irrévérencieusement, à l'École d'Athènes, sous le nom collectif de « *sale Romain* ». Il faut avouer que ce mépris est injuste. Les artistes grecs au service de Rome n'avaient pas, comme leurs prédécesseurs, des qualités de fraîcheur et d'invention, mais ils excellaient à rendre la nature et beaucoup de leurs portraits sont des chefs-d'œuvre, depuis le *Cicéron* de Madrid jusqu'à l'*Antinoüs* de la villa Mondragone au Musée du Louvre. Celui que nous reproduisons, et qui a récemment passé de Rome aux mains d'un collectionneur parisien, est le premier portrait authentique du grand Pompée[2] : les types de ses monnaies et les descriptions des anciens, Pline et Plutarque[3], l'ont fait reconnaître avec certitude. Le portrait n'est pas idéalisé, mais la ressemblance est certainement parfaite. M. Helbig estime que le rival de César ne

1. *Journal of Hellenic Studies*, 1886, planche à la p. 114, p. 114-125. L'authenticité de cet admirable fragment a éveillé des doutes, mais, après l'avoir examiné de près à Oxford, je pense que ces doutes ne sont pas fondés.

2. Helbig, dans les *Mittheilungen des Instituts in Rom*, 1886, pl. II, p. 37-41.

3. Pline, XXXVII, 14; Plutarque, *Pompée*, c. II. La fameuse statue de la collection

gagne pas à être connu par ce buste; il y trouve la trace d'une intelligence médiocre, l'air satisfait, tous les caractères de la faiblesse d'âme mêlée à une certaine bonhomie. Assurément, ces traits conviennent moins à un général illustre qu'à un inspecteur d'académie, mais l'expression de la bonté est-elle donc si fréquente qu'il faille la dédaigner quand on la rencontre? Les Allemands, à l'exemple de M. Mommsen, sont bien sévères pour Pompée; cet homme, qui n'avait pas de génie, était moralement fort en avance sur son temps. Sénèque dit qu'il rougissait facilement, ce qui, selon Socrate, est le signe de la vertu; César, le « chauve adultère », aurait été fort embarrassé d'en faire autant. Aussi Pompée eut-il des admirateurs



BUSTE EN MARBRE DE POMPÉE.

sous l'Empire, en premier lieu Tite-Live, qui ne s'en cachait pas à Auguste, et le plus grand de tous, l'incomparable poète de la *Pharsale*. Mais les Allemands ne comprennent pas Lucain, tant admiré de notre grand Corneille et dédaigné de notre médiocre Boileau. Cordoue n'a pas encore élevé de temple à la mémoire du plus sublime de ses fils; trop heureux qui en posera la première pierre!

On a voulu considérer comme des portraits archaïques les deux médaillons corinthiens que nous reproduisons en tête de lettre et en cul-de-lampe[1]. Ce sont des fonds de coupes, peints avec cette raideur des céramistes du VIe siècle qui n'exclut ni l'esprit ni une certaine grâce. L'inscription de l'un d'eux, ΝΕΒΡΙΣ ΚΛΥΤΑ, est d'une lecture et d'une interprétation également difficiles. Peut-être s'agit-il de Mlles Nebris et Klyta, citoyennes de Corinthe vers 560 avant notre ère; il est certain que les têtes ont quelque chose d'individuel et que l'hypothèse de portraits céramiques serait séduisante, si elle pouvait — ce qui n'est point le cas — s'autoriser de quelques exemples.

Spada n'est pas, comme on l'a cru pendant longtemps, un portrait de Pompée. Cf. Bernoulli, *Rœmische Ikonographie*, t. II, p. 112-121.

1. *Éphéméride archéologique d'Athènes*, 1885, pl. VII, p. 255-266.



TÊTE DU CENTAURE CHIRON

Sculpture découverte à Rome

Gazette des Beaux-Arts.

Glyptographie Silvestre & Cie.

Les progrès de la céramique grecque ont été aussi rapides que ceux de la peinture : dès le milieu du ve siècle, le peintre de vases Euphronios signait des compositions qui sont des chefs-d'œuvre. Nous connaissons une dizaine de vases avec la signature de cet artiste et beaucoup d'autres qui peuvent lui être attribués [1]. Un fragment de l'un d'eux, conservé au Musée de Munich, est reproduit ici d'après une gravure [2]. C'est un beau cavalier attique, qui porte un manteau très orné par dessus un *chiton* court, un pétase sur la tête et des bottes artistement décorées. Ce jeune homme



CAVALIER ATHÉNIEN.

(Peinture d'un vase d'Euphronios.)

est cousin de ceux de la frise du Parthénon. Nous avons donné aussi, en tête de ce *Courrier*, un épisode d'une peinture d'Euphronios sur un vase du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, qui l'a prélevé, avec le vase de Cumes, parmi les trésors de la collection Campana [3]. C'est une scène de la vie des courtisanes, un petit tableau du monde où l'on ne se gène pas. Deux hétaïres, Palaisto et Sikéliné, sont étendues sans voiles sur des matelas; Sikéliné joue de la double flûte et Palaisto se livre à un exercice original, consistant à vider une coupe de vin qu'elle tient de la main droite sans laisser tomber une goutte de la coupe pleine qu'elle porte dans la gauche. Les femmes athéniennes, moins prudes que les Romaines, avaient la réputation d'être de fortes buveuses [4]; elles savaient que Vénus et Bacchus

1. Klein, *Griechische Vasen mit Meistersignaturen*, 2e éd., 1887, p. 137 et suiv.

2. *Vasensammlung zu München*, n° 337; Klein, *Euphronios*, 2e éd., 1886, p. 82.

3. *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1869, pl. V, p. 219; *Vasensammlung der Ermitage*, n° 1670; Klein, *Griechische Vasen*, 2e éd., p. 105.

4. Stephani, *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1869, p. 165-167, a réuni, avec son érudition habituelle, les textes relatifs à l'ivrognerie des femmes grecques.

s'entendent à merveille. A Rome, les femmes honnêtes ne buvaient guère que de l'eau, mais celles de moyenne vertu, les *puellae* d'Ovide, imitaient volontiers leurs pareilles d'Athènes et de Corinthe. Écoutez l'auteur de l'*Art d'aimer*, le conseiller attitré des beautés faciles [1] : « Prenez vos aliments du bout des doigts : il est un art de manger avec grâce; gardez que votre main, salie par le contact des mets, ne vienne les étaler sur les coins de votre bouche. Ne mangez pas chez vous avant le repas; mais une fois à table, restez sur votre appétit et mangez un peu moins que vous ne pourriez le faire. Si le fils de Priam eût vu Hélène dévorer avec gloutonnerie, il n'eût pas manqué de dire : « Quel sot enlèvement j'ai fait là ! » Il est plus à propos, plus convenable qu'une jeune femme se permette un peu d'excès dans le boire : le fils de Vénus et Bacchus s'accordent assez bien ensemble. Ne buvez cependant qu'autant que peut le supporter votre tête; conservez l'usage de votre esprit et de vos pieds, et ne voyez jamais doubles les objets simples de leur nature. » Quand la Palaisto d'Euphronios aura vidé ses deux coupes, peut-être verra-t-elle, en se retournant, deux Sikélinés.

SALOMON REINACH.

1. Ovide, *Art d'aimer*, III, v. 755 et suiv. ; traduction H. de Guerle, p. 189.



LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE

SÉBASTIEN DEL PIOMBO



ANS le *Jahrbuch der Koniglichen Preussischen Kunstsammlungen* (septième volume, premier cahier), M. Julius Meyer parle aux lecteurs de cette revue du portrait de femme que le Musée de Berlin a acheté à la vente du duc de Marlborough, portrait qui est attribué par les uns à Raphaël, par les autres à Sébastien del Piombo.

Le titre de l'article : *Das Frauenbildnis des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim*, semble trancher la difficulté et décider l'attribution d'une façon définitive. Cependant M. Julius Meyer est moins affirmatif dans les conclusions de son article que dans le titre qu'il lui a donné. En chercheur impartial, il expose toutes les raisons qui peuvent combattre ses arguments, et ne donne les motifs qui le décident qu'avec les restrictions qu'elles comportent. M. Julius Meyer engage le lecteur à douter; il l'engage à chercher lui-même à se convaincre. Voilà de la bonne et vraie critique, comme il s'en fait beaucoup, de nos jours, en Allemagne. De tels travaux, supposant des recherches minutieuses et une bonne volonté infatigable, compteront dans l'histoire de la critique. C'est maintenant à Berlin que s'élucide lentement, patiemment, une bonne partie de l'histoire de l'art italien.

Le tableau dont il s'agit, alors qu'il faisait partie de la collection du château de Blenheim, passait pour un portrait de la Fornarina, l'amie de Raphaël, représentée en sainte Dorothée. Dans les anciennes notices de la collection on le trouve même inscrit avec cette courte mention : « Dorothée, l'amie de Raphaël », il est désigné comme étant l'œuvre de Raphaël.

Ce nom de Dorothée vient évidemment de ce que la jeune femme tient dans sa main gauche un panier rempli de pommes et de roses : ce sont les attributs de sainte Dorothée. Mais le tableau de Blenheim n'a pas la moindre ressemblance avec ce portrait de la Fornarina du palais Barberini, qui passe depuis longtemps pour la belle fille de boulanger qui fut aimée par Raphaël, d'après une légende qui s'est répandue partout. Comme on reconnaissait dans le tableau la main de Raphaël on reconnut aussi comme étant son amie cette belle jeune femme qui porte le riche costume des dames romaines, mais dont la tête est ornée d'une coiffure populaire.

Le tableau était déjà, au siècle dernier, en possession des Marlborough; on l'attribuait à Raphaël. Thomas Chambars le grava, en 1765, comme un Raphaël, avec la mention : *Raphaël's Mistress;* on attribuait à Raphaël aussi une répétition (ou plutôt une copie ancienne) qui, considérée également comme un original, était l'œuvre principale d'une remarquable collection de Vérone. Le *Microcosmo* de Scannelli (1657) et la relation du grand-duc de Toscane Cosimo III, de 1664, en parlent comme d'une œuvre de Raphaël. Enfin les gravures faites au siècle dernier et au XIXe siècle, d'après le tableau de Vérone, portent le nom de Raphaël, et cette mention : *Raphaelis amicitia celeberrima la Fornarina.*

C'est tout récemment qu'on a reconnu dans la *Dorothée* du château de Blenheim une autre main que celle de Raphaël; c'est tout récemment qu'on a attribué le tableau à un autre artiste. Ce fut Waagen qui, le premier, en 1835, prononça le nom de Sébastien del Piombo. Mais, avant lui, Passavant avait déjà dit, dans le *Kunstblatt* de 1832-1833 (*Voyage artistique*), que le tableau n'était pas de Raphaël.

Ce qui est bien remarquable c'est que deux siècles auparavant l'autre *Fornarina*, bien plus célèbre, celle qui est dans la tribune du Musée des Uffizi, que l'on considérait depuis longtemps comme une œuvre très importante de Raphaël, lui fut également contestée et fut attribuée à Sébastien del Piombo. La *Fornarina* des Uffizi ne ressemble en rien à la *Fornarina* du palais Barberini. Elle ressemblerait plutôt à la *Dorothea* de Blenheim. C'est seulement à la fin du siècle dernier que la *Fornarina* de Florence a été ainsi nommée, et attribuée à Raphaël, puis a reçu une place d'honneur dans la Tribuna de Florence. Tommaso Puccini était alors directeur de la collection. C'est dans une lettre écrite en 1811, peu de temps avant sa mort, qu'il attribua décidément le tableau à Raphaël : *Da me scoperta, da me attribuita a Raffaello,* et le baptisa : *Fornarina.*

Dans l'inventaire officiel de la collection des Uffizi de 1792, le tableau n'est mentionné ni comme étant de Raphaël, ni comme étant la *Fornarina.* Au contraire, le catalogue porte cette mention: dans la Stenza dell' Ermafrodito : *Busto di femmina con una pelliccia, Tavola di Giorgione da Castel Franco,* mention qui désigne évidemment la soi-disant *Fornarina.* Il existe un témoignage encore plus précis prouvant que jusqu'à la fin du XVIIIe siècle le tableau fut tenu pour une œuvre de Giorgione. Dans le catalogue français de la collection de 1807 (la galerie de Florence, page 166), au milieu de l'énumération des œuvres d'art de la Tribune, on trouve cette remarque jointe aux œuvres de Raphaël : « Autre portrait sur bois en habit garni de pellisse, non achevé ; tous les catalogues (et l'inventaire de 1635) le disent peint par Giorgione; » et le catalogue ajoute : « La date de 1512 qu'on y lit fait naître quelques doutes ; les vrais connaisseurs remarquent que les mains et les draperies sont éloignées du faire de Raphaël. » Il y avait donc doute dès cette époque; et c'étaient les vrais connaisseurs qui doutaient. Ce n'est que dans les inventaires officiels de ce siècle, et d'après Puccini, que le tableau est indiqué certainement comme étant la *Fornarina,* et certainement comme étant l'œuvre de Raphaël. En même temps, on donnait des indications inexactes sur la provenance du tableau.

Quant à des motifs sérieux ou à des preuves historiques indiquant que le tableau était bien de Raphaël, il n'y en avait pas trace. C'est seulement tout récemment et, selon ce que je sais, à la suite de Mündler, que tous les biographes

de Raphaël admettent comme certain que l'auteur du tableau est Sebastiano.

Enfin l'attribution d'un troisième tableau a été récemment aussi débattue. Le *Joueur de violon* du palais Sciarra avait toujours passé, sans contestation, pour une œuvre de Raphaël. C'est tout récemment aussi que M. Anton Springer a émis un doute : le *Joueur de violon* est-il de Raphaël, est-il de Sébastiano?

La parenté du *Joueur de violon* avec d'autres tableaux de Sebastiano et notamment avec la *Dorothea* du château de Blenheim est incontestable, dit M. Julius Meyer... L'étoffe qui couvre la tête de la femme prouve que le tableau a été peint sur le territoire romain. Le reste du vêtement, la pose, prouvent sans aucun doute que le modèle était une femme d'un rang distingué. Pourquoi le peintre lui a-t-il donné la coiffure populaire, que portent encore aujourd'hui les femmes de Tivoli et de Ciocia? Sur ce point on en est réduit aux conjectures. Mais on voit tout de suite que le peintre a travaillé d'après nature ; il a copié la coiffure, copié l'étoffe dont le tissu est observé avec la plus grande exactitude. La figure de la jeune Romaine a un caractère bien spécial, et l'artiste a voulu évidemment faire un portrait. Mais tout l'arrangement montre qu'il a voulu faire plus qu'un portrait. La façon dont la coiffure est disposée, ce magnifique paysage qui est bien plus qu'un simple fond de portrait, l'attitude du corps, la pose de la tête, ce regard si plein d'expression et si tranquille en même temps, sont autant de preuves que l'artiste a eu tout autre chose en vue qu'un portrait. Le portrait est devenu un tableau. Nous avons sous les yeux une de ces gracieuses formes de la beauté féminine, dans lesquelles le modèle, bien que très ressemblant, est idéalisé. L'artiste a su dégager dans une certaine personnalité ce qu'il y a d'essentiel à conserver; il a donné à la beauté du modèle quelque chose de noble et d'éternel. Dans ces images de femmes il y a comme un reflet de jeunesse impérissable; elles semblent personnifier le bonheur que donnerait la vie, si rien ne venait la troubler.

Lecaractère de cette peinture est très particulier à l'art vénitien : ces femmes sont bien les parentes mondaines de ces demi-figures de saintes qui, dans les tableaux de Giovanni Bellini et des peintres de son école accompagnent la Vierge et l'Enfant Jésus. Palma Vecchio avait compris de cette façon le portrait de femme. Sébastien del Piombo le comprend de la même façon, mais son exécution est plus parfaite.

Tout ce que dit Vasari de Sebastien del Piombo montre d'ailleurs un homme d'un goût difficile et délicat, que la réalité ne devait jamais satisfaire absolument, tant qu'il n'y avait pas mêlé son propre rêve. Les contemporains accusaient Sébastien del Piombo de travailler lentement, de toujours retarder la livraison des commandes. Les quelques paroles de lui que cite Vasari ne sont pas seulement dédaigneuses pour ses rivaux; elles indiquent une haute conscience artistique. « ... Il existe maintenant des peintres qui terminent en deux mois des travaux qui me demanderaient deux ans; bientôt il n'y aura plus rien à peindre; et si les artistes d'aujourd'hui travaillent tant, il faut bien, pour qu'ils aient quelque occupation, que les autres se reposent. »

Vasari cite ces paroles comme une preuve de la paresse de Sebastiano; il ne sent pas tout ce qu'elles contiennent d'ironie. Elles révèlent plutôt un sage qu'un paresseux.

Sébastien del Piombo avait appris la musique avant d'apprendre à peindre. Il était lettré; il faisait des vers. Toutes ces habitudes révèlent le grand artiste,

qui avait besoin d'embellir par l'imagination son modèle avant de le peindre, et qui cherchait avant tout, comme dit M. Julius Meyer, dans la beauté ce qu'elle a d'éternel.

Le tableau de la galerie de Blenheim daterait du commencement du séjour de Sébastien del Piombo à Rome. Ce que nous savons de la vie du maître et de ses travaux (il abandonna Venise et chercha des travaux à Rome) concorde avec les circonstances dans lesquelles fut exécuté le portrait de Dorothea.

Agostino Chigi, le grand banquier, l'homme le plus riche de son pays, le protecteur des artistes, cherchait partout des talents qu'il pût employer à ses grandes entreprises ; ce fut lui qui fit venir à Rome Sébastien del Piombo. De nouveaux renseignements récemment publiés ont complété et confirmé ce que Vasari dit de cet artiste.

L'époque du changement de résidence de Sébastien, que l'on plaçait vers les années 1509 ou 1510, est maintenant fixée plus exactement. C'est d'après la vie d'Agostino Chigi, écrite par un de ses descendants, que cette date a été rectifiée. Cette biographie a été publiée par G. Cugnoni dans l'*Archivio della Società Romana di Storia Patria,* vol. II et III (1879 et 1880). Elle est accompagnée de remarques et de documents. Cette biographie forme une partie de l'histoire de la maison Chigi ; elle a été composée de 1618 à 1630, en grande partie avec des documents et des papiers de famille, par Fabio Chigi, qui fut nommé pape en 1655 sous le nom d'Alexandre VII. Les dates n'en sont pas toujours bien certaines, dit M. Julius Meyer ; mais il n'y a cependant pas lieu de douter des dates qui concernent Sébastien del Piombo.

Biagi suppose, il est vrai (*Saggio sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani,* 1827, p. 22), que Chigi est déjà venu à Venise en 1509, envoyé en mission secrète par le pape, et que Sébastien del Piombo serait revenu avec lui à Rome. Mais Fabio Chigi, fait observer qu'Agostino dans les dernières années ne mentionne, outre le voyage de 1511, que deux autres voyages : un à Bologne en 1506, et une autre à Florence et à Sienne en 1514.

M. Julius Meyer admet comme certain que Sébastien del Piombo vint à Rome seulement au printemps de l'année 1511. A cette époque Agostino était à Venise pour affaires ; revenant à Rome, il persuada à Sébastien del Piombo de l'accompagner. Dans la vie d'Agostin Chigi où il est fait mention des nombreux artistes que le grand banquier employa, on trouve cette mention : « *Sebastianus Venetus, quem Venetiis nactus, Romam secum duxit, tum ob pingendi, tum ob pulsandarum fidium peritiam.* »

Ce voyage, il faut le remarquer en passant, se fit dans des conditions très particulières et dans une très singulière compagnie ; car Chigi emmena de Venise non seulement l'artiste, mais l'amie qu'il enlevait, celle qui devint plus tard sa femme ; et il les logea chez lui (*hanc ferunt puellam visam Venetiis ab Augustino anno MDXI, ob eximiam pulchritudinem adamatam, raptam e patris honesta domo, Romam advectam, inter moniales institutam, sibi postea habitam in concubinam*).

Sébastien del Piombo, âgé alors de vingt-cinq ans seulement, venait de finir son tableau d'autel de saint Jean Chrysostôme, dont Vasari dit que beaucoup le considéraient comme une œuvre de Giorgione lui-même. Il avait eu un grand succès, et on commença à le mettre en haut rang, à côté de Giorgione, de Palma et de Titien. Il devait être, aux yeux de Chigi, tout à fait l'homme qui lui était

nécessaire pour la décoration de sa villa du Transtevere ; il résulte même, d'après ce passage de sa vie, que l'homme aussi lui plut ; le talent de joueur de luth de Sébastien, l'agrément de ses manières le charmèrent. Sébastien, de son côté, n'hésita pas longtemps et tourna le dos à sa patrie. Il est aussi permis de croire que, malgré ce succès qu'il avait obtenu si jeune, il ne se souciait pas beaucoup d'entrer en concurrence avec son maître Giorgione, qui mourut presque aussitôt après son départ (en 1511), non plus qu'avec Titien. Quoi qu'il pût espérer de son talent, il devait bien sentir déjà que ce talent était limité : il lui manquait l'invention, le don de la grande composition. De grands travaux à exécuter à l'étranger se présentaient : l'occasion qui s'offrait à lui était des plus favorables. Il n'y eut pas beaucoup à faire pour lui persuader de venir à Rome, dit Vasari : « *Vi ando più che volontieri.* »

Si nous considérons Raphaël comme l'auteur du tableau, nous n'avons que fort peu de chose à ajouter à ce qu'a dit M. Bode. La date de 1512 permet de l'attribuer à Raphaël. Depuis 1509 (selon d'autres, depuis 1508), Raphaël était à Rome, où il était considéré comme un maître. Dès que Sébastien del Piombo était arrivé à Rome, Raphaël était entré en relations avec lui ; il peut avoir été profondément impressionné par l'art vénitien que représentait Sébastien del Piombo. M. Julius Meyer fait remarquer qu'il y avait déjà à Rome des peintres de l'école vénitienne, par exemple Lorenzo Lotto, mais que Sébastien (comme le dit Vasari) apporta à Rome l'art parfait de Giorgione.

Raphaël, qui sut mieux qu'aucun autre peintre s'assimiler tous les plus beaux secrets de l'art étranger, pouvait être tenté de lutter avec l'art vénitien, qu'il allait surpasser dans la décoration de la villa d'Agostino Chigi.

Maintenant de quel côté penche la balance? Il me semble, dit M. J. Meyer, que le débat est encore ouvert, et que la question attend encore sa solution. On peut faire encore deux remarques qui s'ajouteraient à tout ce qui parle en faveur du Vénitien. Sébastien del Piombo, dont le talent résulte d'un grand nombre d'emprunts et de combinaisons très variées, a quelque chose d'un Protée. Beaucoup de ses ouvrages ont un aspect si différent les uns des autres qu'il est difficile au premier abord de reconnaître leur origine commune. Que l'on compare la *Dorothée* avec la *Résurrection de Lazare* (de 1518) ou le *Martyre de sainte Agathe* (de 1520), et avec le portrait de la galerie Doria (de 1528 ou 1529). La grande différence qu'il y a entre les deux figures de femme ne peut pas être un élément important dans la décision.

M. Julius Meyer croit reconnaître la main de Sébastien del Piombo dans la mollesse de la chevelure, dans la pose de la main, dans les doigts séparés, dans l'attache du nez, dans l'intervalle des yeux, dans le dessin énergique du front.

D'autre part, l'ensemble de l'œuvre porte, en un certain sens, la marque de Raphaël ; mais dans le cas où la *Fornarina* serait son ouvrage, jamais il ne se serait aussi bien approprié la manière d'un autre maître. Aussi je crois qu'il y a lieu de faire pencher la balance du côté de Sébastien del Piombo.

Pour le *Joueur de violon*, c'est tout autre chose. On l'a déjà fait observer : c'est vraiment l'œuvre du génie, de la main de Raphaël.

Mais comment s'explique cette parenté du *Joueur de violon* avec la manière de Sébastien del Piombo, parenté qu'il est impossible de nier? Les rapports d'amitié entre les deux peintres n'avaient pas duré longtemps. Depuis que Raphaël avait

été donné comme successeur à Sébastien dans la décoration de la Farnésine, depuis que Sébastien s'était senti surpassé et qu'il avait compris que ses fresques n'avaient pas eu tout le succès qu'il souhaitait avoir, il tomba de plus en plus sous l'influence de Michel-Ange. Et bientôt non content d'entrer en rapports directs avec Michel-Ange, il l'imita.

On retrouve dans ses œuvres, à partir de cette époque, outre les qualités propres à l'École vénitienne, qualités qu'il possédait, une imitation des formes puissantes de son nouveau modèle. Aussi prit-il une place importante parmi les peintres ses contemporains, et devint-il capable d'entrer en concurrence avec Raphaël.

En mêlant ces deux éléments différents, l'imitation des formes de Michel-Ange et les dons de coloriste qui lui étaient propres, il en arriva à produire des œuvres aussi remarquables que celle qui se trouve dans la National Gallery, c'est une œuvre dans laquelle il a sacrifié la richesse de son coloris, une œuvre plus grise, mais plus puissante peut-être que les autres. On sait que Sébastien del Piombo était placé par les contemporains au même rang que Raphaël; la *Transfiguration* et la *Résurrection de Lazare* furent commandés en même temps par le cardinal Giulio de Medicis, l'année même où fut peint le *Joueur de violon*. Raphaël aurait voulu, en peignant ce portrait, lutter avec un rival et peut-être le dépasser.

Quoi qu'il en soit, et quelque parti qu'on prenne dans la discussion, une œuvre comme la *Dorothea* attirera toujours l'attention de ceux qu'intéresse l'histoire du génie, et qui cherchent curieusement comment les grands maîtres, si variés, arrivent à s'assimiler toutes les perfections de leurs contemporains.

Si la *Dorothea* est de Sébastien del Piombo, quel honneur pour ce peintre d'avoir fait un tableau qui puisse se comparer aux plus belles œuvres de Raphaël, et lui être attribué sans invraisemblance. Le jour où cette attribution serait certaine, on en reviendrait aux jugements des contemporains qui plaçaient les deux maîtres presque au même rang.

Si la *Dorothea* est l'œuvre de Raphaël, c'est une date importante dans la vie du grand maître romain. Raphaël, pour lutter avec un rival, aurait acquis toutes les qualités d'arrangement et de couleur de l'École vénitienne. Ce serait une nouvelle transformation de son génie.

AMÉDÉE PIGEON.





DOROTHEA

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



E transfert au Palais des Beaux-Arts, des tableaux anciens du Musée de Bruxelles, est achevé depuis le mois de décembre, mais on nous donne peu d'espoir d'une très prochaine ouverture des locaux. Autre chose est, en effet, le remaniement d'une salle, motivé pour l'intercalation de quelque nouvel achat, autre chose la répartition méthodique et l'arrangement harmonieux de ces multiples et disparates éléments dont se compose un musée. Sans compter que le problème se complique chez nous de l'appropriation d'un local qui n'a point été conçu à telle fin. La décoration des salles n'est point non plus chose indifférente, et c'est elle qui, pour le moment, arrête la marche des travaux.

Le Palais des Beaux-Arts compte des salles nombreuses et généralement bien éclairées; ce n'est pas l'espace qui y manque, mais le simple fait d'y accrocher des peintures, ne va pas, *hic et nunc* en faire pour cela un musée à souhait.

C'est une question tellement délicate et tellement complexe que celle de l'éclairage des musées que l'on s'explique, à bon droit, combien elle divise les hommes compétents. On est pourtant assez généralement d'accord que les œuvres de petites dimensions s'accommodent le mieux des jours de côté. A proprement parler cette disposition n'existe pas au Palais des Beaux-Arts; en revanche il s'y trouve des galeries qui, grâce à un bon arrangement, pourront produire un superbe effet. Je les comparerais volontiers aux galeries supérieures de l'amphithéâtre d'Albert Hall, si bien appropriées en 1871 pour l'Exposition de Londres. Pour le visiteur, rien n'est agréable comme une galerie de tableaux à face unique, à la condition, toutefois, que le recul suffise et que le jour vienne obliquement aux œuvres, ce qui sera le cas au nouveau Musée de Bruxelles pour les galeries du premier étage.

Les vastes toiles, qui, ici, comme à Anvers, sont naturellement les pages de Rubens, subiront une épreuve assez chanceuse. Je ne préjuge rien et ne dis point que la grande salle du Palais des Beaux-Arts doive nécessairement offrir une exposition moins avantageuse que le local précédemment occupé. Reste à voir cependant si l'éclairage venant de très haut conservera toute la lumière désirable à des peintures dont l'éclat constitue l'un des caractères désirables à mettre en évidence.

Il est bon d'ajouter que l'installation du musée ancien au palais des Beaux-Arts n'est pas appelée à être définitive; elle ne subsistera que le temps nécessaire, — temps assez long, à la vérité, — réclamé par l'achèvement des travaux de transformation de la montagne de la Cour, lesquels auront pour conséquence l'isolement des musées.

On s'était assez médiocrement préoccupé jadis de cette éventualité redoutable d'un incendie se communiquant aux galeries publiques par le voisinage ou, chose bien plus à craindre, par des services de nature étrangère tolérés dans les bâtiments mêmes des musées. J'incline à croire que notre pays avait le monopole de la tolérance en pareille matière. Tout le monde sait qu'à Bruges les chefs-d'œuvre de Van Eyck et de Memling étaient, jusque dans ces derniers temps, exposés à de terribles hasards, relégués qu'ils étaient à l'étage supérieur du bâtiment de l'Académie de dessin. A Anvers, le musée est enclavé dans les locaux de l'Académie et de l'École industrielle, où tous les soirs s'allument des becs de gaz à perte de vue, et un nombre de poêles qui peut bien aller à une centaine.

En ce moment même les feuilles locales signalent à l'envi le danger que vient de courir le musée de cette ville, par le fait d'un incendie affreux qui a détruit de vastes magasins de matières combustibles, empilées à moins de cent mètres de quelques-unes de nos principales richesses artistiques.

Heureusement qu'ici encore le transfert est proche, car le nouveau musée, dont j'aurai à m'occuper bientôt d'une manière plus spéciale, marche à grands pas vers son achèvement. On y célébrera en 1888 le centenaire de la Société des beaux-arts d'Anvers.

On a pris coutume de dire qu'en Belgique rien n'est définitif comme le provisoire. Il est certain que la présence des tableaux anciens au Palais des Beaux-Arts pourra durer encore bien des années, puisque c'est de l'accomplissement d'un vaste ensemble de travaux publics que doit dépendre leur présence ici ou là. Mais on peut dire que c'est là chose assez indifférente, étant donné que les œuvres anciennes sont en sécurité et que les peintres vivants acquièrent comme un reflet d'immortalité en venant occuper des places que l'on croyait devoir appartenir pour jamais aux célébrités éteintes.

Pour les expositions triennales il faudra, en attendant, revenir à ce malencontreux système qui consiste à dissimuler les tableaux du Musée derrière une cloison sur laquelle sont alors suspendues les œuvres formant le Salon de l'année. Ceci n'aura lieu, bien entendu, que dans les salles de peinture moderne.

Le conseil communal aura prochainement à faire choix d'un projet final de transformation du quartier des musées, et il faut espérer qu'aux yeux de nos édiles comme aux nôtres le problème du redressement de la montagne de la Cour ne sera envisagé comme résolu que pour autant que les collections de l'État soient définitivement soustraites au danger d'incendie, par leur isolement des habitations, dont le voisinage, pour être fort pittoresque n'en compromet pas moins leur sécurité.

La Classe des beaux-arts de l'Académie a cru devoir, pour sa part, appeler l'attention du ministre sur l'importance de la question au point de vue spécial que j'indique.

Autre transfert, et définitif celui-ci. Le Musée des Antiquités, très à l'étroit et extraordinairement mal éclairé dans l'antique donjon — quelque peu modernisé,

— qui fut la porte de Hal, va occuper l'un des pavillons érigés en 1880 pour l'Exposition nationale de l'Industrie.

Bien que pour ses antiquités, comme pour ses peintures, la Belgique n'ait été pendant des siècles qu'un champ précieux d'exploitation pour l'étranger, elle n'en a pas moins conservé un ensemble de productions remarquables d'une foule de maîtres qui se sont illustrés dans l'art de travailler le bois, les métaux et la pierre, de façonner et de décorer l'argile, etc. Le Musée des Antiquités possède des objets de premier ordre, notamment des sculptures en bois qui jouissent d'une célébrité universelle.

Tout cet ensemble, disposé avec art, peut produire un effet excellent dans la grande halle qui lui est destinée et que l'on a eu l'occasion de mettre à l'épreuve pour l'Exposition de l'art ancien en 1880. De ce côté, donc, nul mécompte n'est à redouter.

On reproche au nouveau local d'être situé à l'écart; mais la critique se justifie assez peu si l'on considère qu'une ligne de tramways relie directement l'ancienne plaine des manœuvres, où va se faire encore, en 1888, une Exposition qualifiée de concours international des sciences et de l'industrie, à la rue Royale.

Il y avait pourtant un local créé comme à souhait, bâti il y a quelques années à peine en vue des expositions industrielles et désigné sous le nom de Palais du Midi. Ce local est loué en partie à l'École d'industrie, et les locaux laissés vacants par cette dernière reviennent à la Bibliothèque royale.

Si les dispositions actuelles sont maintenues, la partie des armes et armures sera conservée à la porte de Hal, ce qui constituera alors un musée à part. Étant donné qu'en fait d'armures les accroissements doivent être minimes, l'avantage de la combinaison ne saute pas aux yeux, à moins que l'on n'ait d'abord souci du pittoresque.

Il est très certain que les salles voûtées de la porte de Hal, avec leurs colonnes trapues, se prêtent le mieux du monde à l'arrangement des panoplies et fournissent un cadre excellent à une exposition d'armures. La considération a sa valeur, bien qu'en définitive ce côté plus ou moins romantique de la question n'offre qu'un intérêt secondaire pour qui se place au point de vue de l'étude des monuments du passé.

Le travail du ciseleur et du damasquineur intéresse assurément plus, dans l'examen d'une arme ancienne, que la finesse de sa trempe, et s'il pouvait y avoir doute, le rapprochement même des sections serait à l'avantage de chacune d'elles. A Vienne, par exemple, l'existence du magnifique arsenal impérial d'armes anciennes n'a pas empêché la réunion au Belvédère inférieur des armures de la collection d'Ambras et des trésors de tout genre empruntés à la même source, au grand profit de l'étude et du pittoresque. Turin, Munich, Nuremberg offrent des associations analogues.

On est en droit de déplorer que les occasions d'enrichir notre collection nationale d'antiquités soient si fréquemment perdues pour le pays. L'économie est chose dont on saisit toute la valeur, hormis toutefois lorsqu'il s'agit de faire des musées.

Du train dont vont les choses en Belgique, il ne semble pas que les occasions doivent beaucoup se représenter, car les collectionneurs, très nombreux il y a un siècle, se font de plus en plus rares. Après avoir perdu la collection Onghena et la collection Terme, voici que nous perdons la collection Fétis, un des derniers et

certainement le plus varié des ensembles céramiques formés par un amateur belge.

La collection Fétis, comme vous l'avez annoncé, se vend à Paris dans les premiers jours d'avril. On nous avait fait espérer que tout cet ensemble passerait au Musée d'antiquités, dont le défunt conseiller avait été l'un des administrateurs et pour lequel il avait rédigé le livret de la section céramique.

L'État belge, aurait trouvé dans cette acquisition l'immense avantage de doter sa collection de quelques types de fabrication flamande, très mal étudiés jusqu'à ce jour et qui avaient frappé Albert Jacquemart, pendant le séjour qu'il fit en Belgique en 1870.

Il est historiquement établi que les Flandres ont compté des céramistes de premier ordre et tout le monde sait que Jean Floris, l'un des frères de Frans Floris, fut appelé à Madrid par Philippe II pour y poursuivre les travaux céramiques qui avaient rendu son nom célèbre aux Pays-Bas. De même, les grès flamands, plutôt wallons [1], commencent seulement à être distingués des grès d'Allemagne. Quant aux verres que des Vénitiens vinrent fabriquer à Anvers, et que Guichardin louait à l'égal de ceux de son pays, nous n'en avons jusqu'à ce jour aucun spécimen précisément déterminé.

La collection Fétis, pour en revenir à elle, réserve, je crois, des surprises à plus d'un amateur français. La médiocrité seule en était exclue. Pour le reste, si le propriétaire, très éclectique, avait pour les œuvres françaises une prédilection connue, et si ses Rouen et ses Nevers étaient de première qualité, il recueillait aussi des échantillons d'autres écoles et particulièrement des Delft dont quelques-uns sont reproduits dans le livre de Havard sur cette fabrique spéciale. Les fonds noirs, les fonds verts et les fonds olive sont représentés par des types exquis.

Quelques terres cuites de Jean-Marie Renaud et de Nini, des biscuits de Wedgwood attestent non moins la délicatesse du goût du magistrat belge. J'ai remarqué un buste curieux du premier consul en terre de pipe de Longwy, fort intéressant spécimen.

Les produits plus spécialement belges auront peut-être, par leur nouveauté, de quoi intéresser les amateurs français. La faïence de Bruxelles a un caractère décoratif tout à fait remarquable. Non seulement l'émail est fort beau, à la fois éclatant et doux, mais comme il s'agit surtout de figures en ronde bosse d'animaux, de fruits et de légumes, de grandeur naturelle et très largement traites, on s'explique qu'il y ait là matière à grand effet. On admirait dans la collection Fétis, devenue ces jours-ci le lieu de pèlerinage des amateurs belges, des coqs, des canards et une carpe superbes d'exécution. Il y a même du Bruxelles genre Palissy, du Bruxelles à décor rayonnant, chose curieuse et moins connue qu'elle ne devrait l'être, même en Belgique. Pourtant on a payé l'autre jour à la vente Vervoort 600 francs un poisson en vieux Bruxelles.

Jacquemart, dans sa dernière *Histoire de la céramique*, renvoie ceux qui voudront se renseigner sur la faïence belge à Frédéric Fétis et Alexandre Pinchart. Ils nous devaient, en effet, une histoire de la céramique nationale et des matériaux importants avaient été recueillis par eux à cet effet. Puis la mort est venue, et la dispersion de la collection Fétis aura pour conséquence, je le crains, de retarder

1. Voy. à ce sujet le livre récent de M. D. A. van Bastelaer : les *Grès wallons, Grès-cérames ornés de l'ancienne Belgique, improprement nommés Grès flamands*. 1 vol. g. in-8° de 500 p. avec pl.

pour longtemps, sinon pour jamais, la publication d'un livre si nécessaire. Autre raison pour déplorer le morcellement d'un ensemble formé avec autant de goût que de compétence.

Un arrêté royal a pourvu aux fonctions, récemment créées, de conservateur-adjoint du Musée royal d'antiquités. Le titulaire, M. Jos Destrée, a fait paraître dans un des récents numéros du *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie* le fruit de ses recherches sur un manuscrit précieux de la Bibliothèque royale, le *Catholicon* de saint Augustin. L'auteur des miniatures de ce célèbre codex serait Jean van der Moere, un peintre inscrit parmi les confrères des gildes artistiques de Gand et de Bruges au xve siècle, allié à la famille gantoise de Van der Moere, dont il porte les armoiries accompagnées de deux pinceaux posés en sautoir.

Une recherche postérieure de M. Destrée semble établir que l'un des auteurs du Bréviaire Grimani serait le fameux Simon Benning, fait en quelque sorte prouvé par le rapprochement d'une des miniatures du Grimani avec une très importante illustration d'un bréviaire existant dans une localité de la Flandre, et dont l'origine est établie par les comptes. Cette constatation a fait l'objet d'une notice adressée par l'auteur à l'Académie d'archéologie, et actuellement sous presse.

La commission Rubens poursuit ses travaux. M. Rooses a terminé le premier volume de sa description de l'œuvre du Maître. Cette partie comprend les suites des sujets religieux : le Christ et les Apôtres et les sujets relatifs à l'Eucharistie. Viennent ensuite l'Ancien et le Nouveau Testament, jusques et y compris les Saintes familles. Le tout forme 312 pages de texte et quatre-vingts planches pour lesquelles, malheureusement, on a fait choix d'estampes souvent très belles et bien reproduites par les procédés de la maison Maes d'Anvers, mais qui, comme reproductions de tableaux, sont d'une fidélité imparfaite.

M. Ruelens met, de son côté, la dernière main au premier volume des *Documents épistolaires relatifs à Rubens*. Le même auteur vulgarise par la voie du Bulletin-Rubens un poème de Boschini, tiré de la *Carta del navegar pittoresco* (Venise, 1660), et d'où semble résulter que Rubens a fait à Venise un séjour de trois années, postérieurement à ses études de Rome, et tout en déplorant de n'avoir point d'abord séjourné à Venise.

Mi non ho inteso quel che sia Pitura
Nome in Venetia per mia gran ventura :
Vaga in bordelo tute l'altre scuole.

M. Ruelens n'a pas tort de douter que Rubens ait séjourné trois ans à Venise; mais si le grand peintre a réellement prononcé les mots que lui attribue le poète, son appréciation de l'École italienne du temps donne une signification nouvelle et très précise à l'évolution que nous voyons s'accomplir dès l'apparition de ses premières œuvres anversoises.

Ou je me trompe fort, ou voici un fait destiné à marquer dans l'histoire. Aussi bien, c'est de l'histoire ancienne, comme vous allez en juger.

La commune de Saventhem, voisine de Bruxelles, célèbre par le *Saint Martin* de Van Dyck et peut-être autant par la légende qui s'y rattache — celle des amours du peintre avec une fille de l'endroit, — la commune de Saventhem serait sur le point de se voir enlever cette œuvre vénérée. Des négociations entamées

depuis un certain temps avec la fabrique, auraient abouti à la cession du *Saint Martin* à l'État. L'avis officiel arrivé dans la commune a été le signal d'une explosion de colère dont l'écho n'a pas tardé à arriver jusqu'à la capitale.

Les paysans menacent de s'armer pour défendre leur *palladium* et, plutôt que de le voir en d'autres mains, ils iront jusqu'à le détruire!

S'il est vrai que le *Saint Martin* de Van Dyck a figuré au Louvre de 1794 à 1814, il est vrai aussi que, très convoité et, à diverses reprises cédé sous main par les marguilliers, c'est l'attitude énergique des paysans qui chaque fois a empêché ces transactions d'aboutir.

M. Guiffrey, a rappelé ces faits dans son livre sur Van Dyck.

Qu'il y ait lieu de distinguer entre la convention actuelle et ses aînées, cela va de soi; mais on s'explique assez qu'aux yeux des habitants de Saventhem, qui tiennent à leur légende autant qu'à leur tableau, pareille considération n'existe pas. Le *Saint Martin* peut n'être pas, dans l'œuvre de son auteur, une page de premier ordre, mais c'est une œuvre fameuse et il est très certain que sa présence à Saventhem a autant contribué au renom de ce joli village, qu'à entourer le tableau d'un intérêt extrêmement favorable à sa réputation. Je ne pense pas qu'il soit appelé à briller au premier rang, même au Musée de Bruxelles, où Van Dyck n'est représenté que par des œuvres assez secondaires.

Le *Saint Martin* de Windsor, dont l'esquisse de Dorchester House assigne sans conteste possible la paternité à Van Dyck, — observation déjà faite par M. C. Phillips, — est assurément très supérieur à sa réplique de Saventhem, non pas sans doute antérieure, mais postérieure au voyage d'Italie, supposition de M. Rooses qui me paraît à tous égards correcte.

HENRI HYMANS.



BIBLIOGRAPHIE

Paul Baudry, sa vie et son œuvre

Par M. Charles Ephrussi [1].

Si la vie et l'œuvre de Paul Baudry n'avaient pas déjà été étudiés à maintes reprises dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le somptueux et définitif ouvrage que vient de faire paraître M. Charles Ephrussi nous fournirait une occasion toute naturelle de retracer ici la carrière de l'illustre peintre. Nous n'avons pas à revenir sur ce qui a été dit et bien dit par des plumes autorisées. On nous permettra, cependant, d'indiquer en quelques mots ce qui, à nos yeux, constitue l'un des principaux attraits du beau travail que M. Ephrussi a consacré à la mémoire de son ami.

Ce qui nous touche particulièrement en lisant ces pages écrites d'une main si émue, c'est d'y retrouver partout vivantes l'âme et la personnalité de l'artiste. « Ce livre, dit en commençant M. Ephrussi, est la vie de Paul Baudry racontée par ses lettres et par ses œuvres. » Et, de fait, l'auteur, avec une modestie et un tact qui lui font le plus grand honneur, s'est effacé le plus possible pour laisser la parole au grand peintre, de façon qu'il se présentât lui-même au lecteur, « dans toute la vérité de son caractère, sans dissimulations, sans retouches complaisantes », tel que ses intimes l'ont connu, tel qu'il était.

Baudry était un mélancolique et un silencieux. D'un caractère plein de réserve, de modestie, presque taciturne, il se livrait peu, sauf à quelques intimes. C'est dans les lettres qu'il écrivait à son frère Ambroise, à quelques compagnons d'enfance, à quelques camarades de la Villa Médicis ou à quelques amis de la dernière heure que se montre sa belle âme tendre et généreuse ; c'est dans sa correspondance qu'il aimait à épancher ses sentiments d'une sensibilité si fine, si délicate ; c'est là que se révèle sous un jour imprévu, parfois éclatant, sa nature d'artiste, une des plus attachantes qui se puisse rencontrer. Sans être celles d'un écrivain au sens propre du mot, ses lettres sont du moins bien françaises par l'élégance exquise du tour, le prime-saut de l'idée, la vivacité du trait ; supérieures à celles de Delacroix par l'originalité et la liberté des aperçus, moins débordantes d'images

1. Paris, Ludovic Baschet, 1 vol. in-8° de 328 pages, illustré de nombreuses gravures dans le texte et hors texte.

et moins enthousiastes peut-être, mais plus naturelles et plus nourries de pensées que celles de Henri Regnault, elles ont un charme d'accent, une saveur de forme qui en font une œuvre véritablement digne d'être conservée. Tous les amis des arts sauront un gré infini à M. Ephrussi d'en avoir réalisé la publication.

Ces lettres, nous avons pris, nous l'avouons, un plaisir sans mélange à les lire. Elles nous font pénétrer dans le sentiment intime de l'artiste, elles nous expliquent ses goûts, ses prédilections, ses affinités; elles éclairent son talent de peintre de la plus vive lumière; elles nous font connaître l'homme, cette « nature coriace de Vendéen », un peu difficile d'approche, d'une physionomie un peu sévère, mais fière, loyale, opiniâtre en toutes choses, très bonne et très aimante au fond.

Paul Baudry avait de qui tenir. Comme ceux de Gaillard, dont nous parlions récemment, ses débuts plus que modestes lui avaient appris à une rude école le dur métier de la vie. Son père, simple sabotier à la Roche-sur-Yon, était un de ces hommes de forte trempe qui impriment leur marque à tout ce qui les entoure. « Il passait sa vie dans les bois, levé avant le soleil, subissant l'influence mystérieuse du temps et des heures, mêlé pour ainsi dire à la nature, et n'ayant pour distraction qu'un violon dont il jouait le soir aux étoiles [1]. » Père de douze enfants, dont Paul fut le troisième, il était de ceux qui composent le fond solide et résistant de la nation. Une lettre d'Ambroise Baudry adressée à M. Charles Ephrussi nous le représente, sous une enveloppe assez rugueuse, comme un brave et digne homme, d'une physionomie un peu à l'ancienne, « un stoïcien sans le savoir, un caractère antique, d'une beauté morale qu'il ignorait lui-même ». A travers tous les accidents, toutes les luttes de sa vie d'artiste, au milieu des plus grands succès de son âge mûr, Paul Baudry était bien resté le fils d'un tel père. La gravité austère de ses premières années, ce large souffle de la nature qui avait comme enveloppé son enfance, laissèrent sur son caractère une empreinte indélébile.

La correspondance de Paul Baudry nous le fait voir rempli de ses souvenirs de jeunesse; son imagination revenant toujours à cette terre vendéenne où s'étaient développées les aptitudes de son œil de paysagiste, à cet intérieur paternel où le labeur et l'économie avaient été ses maîtres. Les privations glissent sur lui comme sur l'écorce d'un chêne vigoureux. « Rapin, écrivait-il, à un de ses camarades de Vendée, peu de temps après son arrivée à Paris, on se fait une philosophie à soi, pratique, bien plus utile et bien plus nécessaire que celle qu'on apprend par cœur au collège. Nous savons dîner avec six sous comme avec vingt sous; celui qui passe ce chiffre n'est qu'un amateur. Un jour j'ai déjeuné avec des maçons, et le soir nous sommes tous allés dîner au Palais-Royal. Je me suis retrouvé quelquefois face à face à avaler un bouillon avec mon décrotteur. Loin de me souiller à ce contact, ce n'est qu'une source d'études et d'observations à faire. Cette bonne philosophie, qui est la seule vraie, ne me fait goûter que mon bonheur et m'a appris à vivre de peu. Et plus tard, pense donc comme ce doit être réjouissant, quelle foule d'impressions cela doit réveiller, quand on a du talent, de la célébrité, de penser à sa jeunesse, à sa mansarde, à une lettre de son ami et à ces mille choses qui vous ont laissé une impression, bien effacée, il est vrai, mais qu'un rien peut encore faire vibrer... » Quelle charmante nature, quel bel équilibre de santé

1. Notice de M. Eug. Guillaume, en tête du *Catalogue de l'Exposition des œuvres de Paul Baudry à l'École des Beaux-Arts.*

physique et de vigueur intellectuelle! En quelques mots le futur auteur des peintures de l'Opéra s'est peint pour la vie. Droiture d'âme, générosité de sentiments, simplicité de mœurs, abnégation, instinct inné des choses d'art : voilà les qualités d'origine qui l'aideront à supporter toutes les épreuves, à triompher de tous les obstacles.

C'est bien, en effet, cet amour généreux et instinctif de la nature qu'on retrouve dans toute la carrière de l'artiste et dans ses meilleures œuvres. Il faut le dire bien haut : en dépit de son attachement à la tradition et aux enseignements de l'école, Baudry a aimé passionnément la vérité; il est, malgré tout, un moderne, et bien plus moderne que la plupart de ses confrères ne le reconnaissent. Nous le tenons pour un *naturaliste* au sens le plus fin; travaillant toujours devant le modèle vivant, épris du morceau, animant ses figures décoratives, ses portraits, ses conceptions les plus idéales, les faisant mouvoir dans leur cadre le plus naturel, aimant le paysage en paysagiste, éloigné par tempérament des conventions d'atelier. Voyez sa *Léda*, sa *Vérité*, sa *Fortune*, sa *Vestale* et ce *Portrait du général Palikao*, admirable morceau de plein air, qui restera l'un de ses chefs-d'œuvre. Son biographe revient à plusieurs reprises sur ce point, et nous sommes heureux de nous trouver en communauté d'idées avec lui, car il nous semble que d'autres critiques n'ont pas suffisamment apprécié la valeur de Baudry comme paysagiste. Lisez les lettres qu'il écrit d'Italie, de Grèce et d'Égypte : ce sont des tableaux pleins de relief et de couleur.

De Rome, il écrit à ses parents (1er mars 1853) :

« .. J'étais appuyé sur le mur d'enceinte du jardin de mon hôte, je regardais de cette hauteur l'immense pays qui s'étendait en bas : à droite, je voyais Assise, le village où je vécus onze jours, de la couleur et de la grandeur d'un nid d'hirondelles. Le Tibre coule là-bas, mais d'ici c'est un fil d'argent. — Toute la plaine était inondée de soleil et de vapeur et bornée à l'horizon par mille contours de montagnes. Au milieu de ces silhouettes capricieuses et derrière ces croupes azurées des monts, mon imagination voyait le lac de Trasimène : « Là, dit le poète, succomba le courage réduit au désespoir; là les torrents, grossis par des flots de sang et devenus des rivières, sillonnèrent la plaine brûlante, au loin semée des débris des légions. »

« ... Le lac de Trasimène roule au fond de ses eaux les ossements de cent mille hommes; peut-être le temps a-t-il tout dévoré; à le voir aujourd'hui, si brillant, si limpide, si murmureur dans ses roseaux effilés, on ne croirait pas qu'il a noyé tant d'hommes.

« J'arrivai à mon lac; je dessinai les collines et les ravins; puis je m'étendis à l'ombre de mon parasol sur le sable fin, où des vagues pures comme celles de la Méditerranée venaient murmurer et mourir. Je restai là, je ne sais combien d'heures, à rêver et à respirer à pleins poumons les fraîcheurs de l'eau... »

Puis nous le trouvons à Athènes; il répand sa verve dans de charmantes lettres adressées à ses amis, et notamment à Mme Charles Garnier (mars 1875) :

« ... Oui, mes amis, j'ai vu Athènes, j'en ai encore le rayonnement dans les yeux. Le mont Hymette s'était poudré à blanc comme un jour de cérémonie; il paraît que cela n'arrive jamais. J'ai vu Salamine ! et, en filant devant Égine, sur mon navire, j'ai vu la bataille dans un vieux Joanne qui s'appelait Hérodote. Quel

pays! Il faut le voir de cet endroit : l'Acropole, le mont Hymette, le Pentélique, le Parnès, le port de Phalère, et ces lignes nettes et fines de Salamine et d'Égine : prenez mes yeux de peintre, et vous vous imaginerez facilement les délices de cette soirée...

« Comme vous le pressentiez, la Grèce au retour a effacé l'Orient, et j'ai vu Athènes sous un aspect assez bizarre. Les poètes ne parlent que de la pureté du ciel de l'Attique, du miel de l'Hymette, des cigales et des violettes; rien n'est plus vrai; mais un vieil homme à la grande barbe, qui s'appelle Hiver, avait étendu là-dessus un grand manteau gris. J'ai vu les classiques montagnes poudrées à blanc par une petite gredine de neige, âpre comme le vin des outres de Parnès. Cela me fit souvenir des crudités d'Aristophane et de ce joli tableau de lui, un peu trop oublié, du climat athénien. Il parle des gamins, vous vous souvenez, dans les *Nuées :* « Quand ils se rendaient à l'école, tous les adolescents du quartier marchaient nus et serrés en bon ordre, même quand la neige tombait à gros flocons. » J'ai été ravi de revoir ce croquis d'après nature; et, bien que le vent glacé du Nord me cinglât le visage, j'ai fait de longues haltes sur l'Acropole; je regardais, la gorge un peu serrée, en profonde admiration, ces temples écroulés, ces statues mutilées des divines cariatides du Pandrosium...

« J'ai revu la chère Italie, après avoir passé entre Itaque, la baie de Navarin, Corfou et Brindisi. Pompéi, où j'ai tant aquarellé autrefois, m'a semblé un petit musée de friperie. J'avais encore dans les yeux les splendeurs des marbres du Pentélique. Ma vieille Rome, que j'aimais tant, m'a paru elle-même un peu misérable avec ses pauvres ruines noires, bouleversées par le commendatore Rosa. Nous causerons bientôt de tout cela. Je vous dirai mes impressions sur un pays, inconnu des Français, qui s'appelle la France. Connaissez-vous le Puy-de-Dôme, les bords du Lignon et la route de Riom à Thiers. C'est merveilleux... »

Dans les derniers mois de sa vie, lorsqu'il est en convalescence à Fontainebleau, c'est encore au contact de la nature que Baudry sent renaître les chaudes sensations de sa jeunesse :

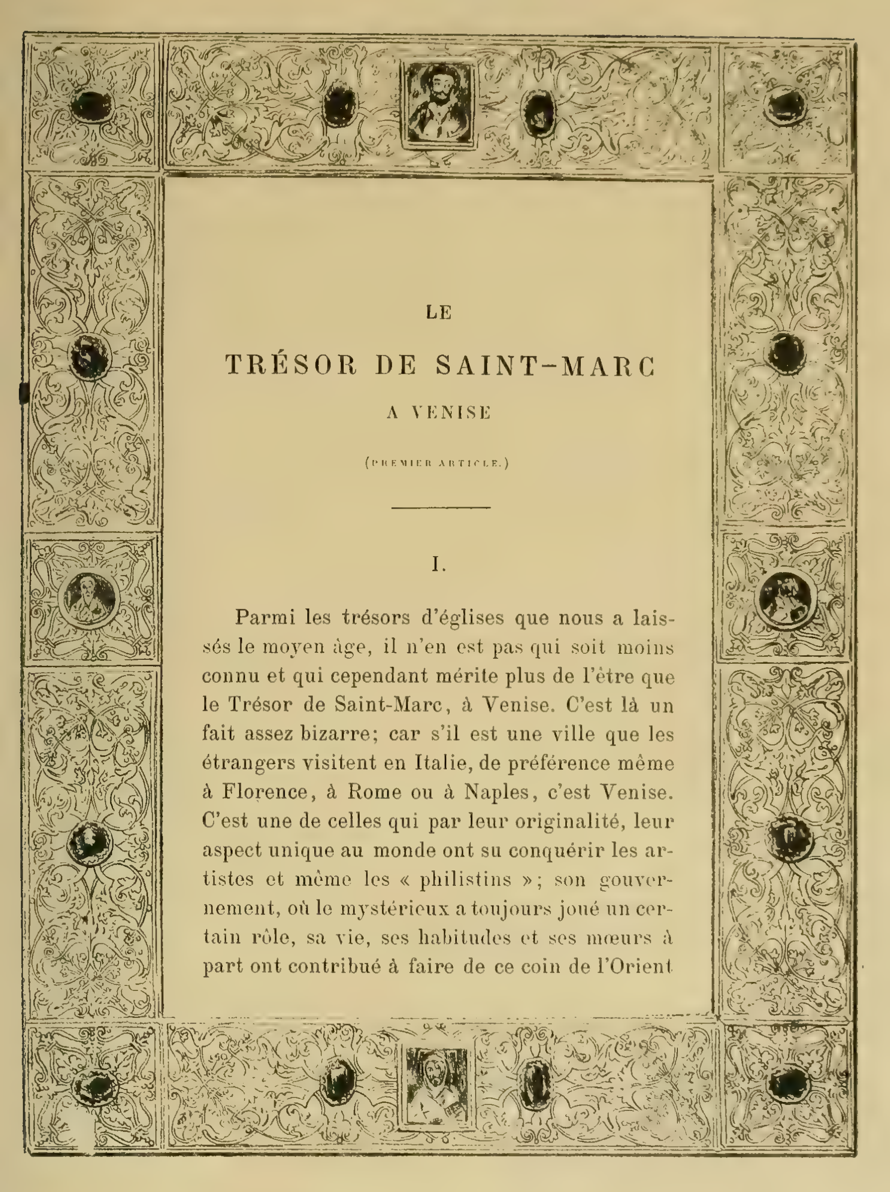
« ... Ce matin, j'ai fait une délicieuse promenade aux rochers du mont Ussy, voilés d'abord par un léger brouillard qui s'est enlevé lentement pour me laisser voir bientôt un ciel d'un bleu que les Parisiens ne connaissent pas... Je suis capable de rester encore quinze jours ici, si le ciel m'est toujours clément; puisque je prends des vacances pour la première fois de ma vie, prenons-en jusque-là. Je m'imagine que cette coloration automnale va être tout à fait giorgionesque et je veux voir ça! Je ne l'ai encore vu qu'en peinture... Nous irons dans cette partie de la forêt remplie de ces arbres gigantesques, dont je commence à connaître les noms et les histoires particulières. Je me porte admirablement, je sens une vraie volupté à respirer le matin dans cette divine forêt de Fontainebleau... »

Nous pourrions poursuivre ces citations. Ce que nous avons donné, suffit à indiquer le charme captivant de ces lettres que le peintre a semées à profusion pendant le cours de sa belle carrière et que son biographe a recueillies avec un soin pieux.

LOUIS GONSE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LE

TRÉSOR DE SAINT-MARC

A VENISE

(PREMIER ARTICLE.)

I.

Parmi les trésors d'églises que nous a laissés le moyen âge, il n'en est pas qui soit moins connu et qui cependant mérite plus de l'être que le Trésor de Saint-Marc, à Venise. C'est là un fait assez bizarre; car s'il est une ville que les étrangers visitent en Italie, de préférence même à Florence, à Rome ou à Naples, c'est Venise. C'est une de celles qui par leur originalité, leur aspect unique au monde ont su conquérir les artistes et même les « philistins »; son gouvernement, où le mystérieux a toujours joué un certain rôle, sa vie, ses habitudes et ses mœurs à part ont contribué à faire de ce coin de l'Orient

égaré en Europe un endroit célèbre que doit visiter tout voyageur en Italie. Et cependant, qui peut se flatter de connaître Venise à fond? Malgré toutes les publications dont il a été l'objet dans ces derniers temps, l'art vénitien est encore bien ignoré; et, pourtant, rien de plus curieux à étudier que cette ville où se sont tour à tour exercées, au point de vue de l'art, les influences les plus diverses, depuis l'art persan et l'art byzantin, jusqu'à l'art florentin et l'art allemand. Toutes les civilisations ont passé à Venise et y ont laissé des traces. Celui qui entreprendrait de démêler ces origines multiples, de classer les monuments qu'elles ont fait naître et de les remettre dans leur vrai jour, accomplirait un travail fécond en enseignements et d'une utilité pratique incontestable. En attendant que cet archéologue courageux et éclairé se rencontre, je voudrais accomplir une tâche plus modeste : faire connaître, en m'aidant d'une nouvelle publication, une part du patrimoine artistique de Venise, l'une des moins explorées assurément.

Les trésors de Cologne, de Trèves, d'Aix-la-Chapelle, de Limbourg, de Vienne, de Gran, de Conques, de Sens, de Monza, pour ne nommer que les principaux, — j'en passe et des meilleurs, — ont tous fait l'objet, dans ce siècle-ci, de publications intégrales ou partielles; elles ont mis au jour de véritables merveilles qui, il y a cent ans, n'étaient guère connues que de quelques érudits. Le Trésor de Saint-Marc, moins heureux, a attendu plus longtemps que les autres, mais à vrai dire il n'a rien perdu pour attendre. Un livre publié au XVIIe siècle, en 1617, et à un point de vue très exclusif, le *Trattato delle santissime reliquie* de Thiepolo [1], une publication in-folio du XVIIIe siècle sur la basilique de Saint-Marc [2], quelques dissertations, introuvables pour la plupart en France, quelques passages dans des guides tels que celui de Sansovino [3], voilà à peu près tout ce qui existait, quand parut dans les *Annales archéologiques* de Didron, le travail de Julien Durand sur le Trésor de Saint-Marc [4]. Je fais

1. Thiepolo (G.), *Trattato delle santissime reliquie ultimamente ritrovate nel santuario della chiesa di San-Marco.* Venise, Pinelli, 1617.

2. *L'Augusta ducale Basilica dell' evangelista San-Marco... colle notizie del suo innalzamento, sua architettura, mosaici, reliquie e preciosità... con tavole incise da Vizentini.* Venise, Zatta, 1761, in-folio.

3. J. Sansovino, *Venezia città nobilissima e singolare descritta in XIV libri.* Venise, 1518, in-4°. — La 4e édition (1663, in-4°) contient des additions de Martignoni et de Stringa.

4. *Annales archéologiques*, t. XX (1860), p. 164, 208, 251, 307; XXI (1861). p. 94, 336; XXII (1862), p. 21.

toutefois une exception pour l'une des principales pièces du Trésor, la célèbre Pala d'Oro, qui a été publiée et décrite à plusieurs reprises [1], notamment lors de sa dernière restauration en 1847 [2], et par Labarte dans son *Histoire des Arts industriels* [3].

La nomenclature des pièces du Trésor donnée dans un ouvrage publié à Venise en 1847, ne peut passer pour une description; elle a parfois la sécheresse d'un inventaire, et d'ailleurs, bien des opinions qui y sont émises sont très discutables [4]. C'est donc à un Français, à Julien Durand, que revient l'honneur d'avoir fait le premier connaitre dans son ensemble le Trésor de Saint-Marc; je citerai souvent son ouvrage, et s'il m'arrive de le contredire parfois, je n'aurai garde d'oublier ce que je lui dois; aussi bien n'est-il pas toujours facile de travailler dans les trésors d'église, où le jour fait souvent défaut et le temps aussi, mesuré qu'il vous est avec la plus rare économie par quelque custode plus ou moins aimable. A Venise en particulier, le Trésor est encore aujourd'hui installé dans des conditions déplorables; c'était encore bien pis quand Durand écrivit son étude; et ceux-là seuls pourront comprendre ce qu'elle a dû lui coûter de patience, voire même de machiavélisme, qui sont passés par le même chemin. S'il s'est parfois trompé, je n'ai pas le courage de lui en faire un reproche. Décrire des œuvres d'art, en lire les inscriptions, en déterminer la date, dans une salle où l'on ne voit pas clair, c'est un travail très chanceux et où les occasions d'erreurs ne manquent pas.

La basilique de Saint-Marc a maintenant sa monographie complète et aussi splendide qu'on pouvait la rêver [5]; vues générales, mosaïques, pavages, détails d'architecture et de sculptures, tout a été reproduit avec un soin et une exactitude qui fait le plus grand honneur au goût de l'éditeur Ongania; on peut dire que si le monument qui constitue l'une des gloires de Venise venait à périr, il

1. Par exemple dans le premier volume de l'ouvrage intitulé le *Fabbriche più cospicue di Venezia*, Venise, 1815-1820, 2 vol. in-folio.

2. G. Bellomo, *La Pala d'oro dell' I. R. patriarcale basilica di San-Marco*, Venise, 1847, in-4° avec planche.

3. Publiée de 1864 à 1866; — 2e édition, 1875, in-4°, tome III. — Labarte avait déjà publié ce monument en 1856 dans ses *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*: le même auteur a donné également la description de quelques pièces byzantines du Trésor de Saint-Marc.

4. *Venezia e le sue Lagune*, Venise, 1847, 2 vol. in-4°. La description du Trésor de Saint-Marc se trouve au t. II, 2e partie, p. 68 à 89.

5. *La Basilica di San-Marco in Venezia*, Venise, Ongania, 1878-1886, grand in-folio.

serait matériellement possible de le reconstituer. Il faut espérer que le volume de texte dû à la plume de M. C. Boïto sera à la hauteur des planches; le volume de textes historiques relatifs à Saint-Marc, qui vient de paraître [1], constitue une excellente préparation pour étudier la construction du monument, en fixer la date, en retracer les remaniements et les vicissitudes; toutes choses sur lesquelles les archéologues ne sont point d'accord et discutent depuis longtemps sans parvenir à formuler un jugement absolument motivé.

C'est donc là un travail d'ensemble sur Saint-Marc et cette œuvre n'aurait pas été complète si le Trésor n'y avait pas été compris. Aussi l'éditeur a-t-il tenu à faire pour cette partie de la basilique ce qu'il avait fait pour la basilique elle-même, et il n'y a pas de collection en Europe, sauf peut-être le trésor impérial de Vienne, qui ait été édité avec un aussi grand luxe de planches [2]; les chromolithographies et les héliotypies donnent une idée très juste des objets dont quelques-uns étaient, à cause de leur couleur ou de la finesse de leur travail, très difficiles à reproduire; un volume de texte dû à un chanoine de la Marcienne, Mgr Antonio Pasini, contiendra la description et l'histoire de chaque pièce, l'indication de son origine et, s'il se peut, sa date. En attendant que ce volume, pour lequel l'auteur a pu consulter toutes les archives de la basilique, voie le jour, je voudrais, à l'aide des planches et des dessins exécutés par la *Gazette* ainsi que de mes observations personnelles, tracer ici un tableau abrégé du Trésor de Saint-Marc. C'est là une tâche périlleuse à la veille de la publication d'un ouvrage dont l'auteur aura pu utiliser mille renseignements tirés de documents ou d'inventaires que je n'ai pas à ma disposition; je tâcherai cependant de m'en tirer de mon mieux. D'ailleurs, à mon avis, la plupart des objets qui composent ce trésor ne peuvent guère être éclairés par les documents, parce que parmi ces documents les plus importants n'existent plus aujourd'hui; c'est donc les objets eux-mêmes qu'il faut interroger, pour connaître leur histoire. Je demande au lecteur d'user d'indulgence pour mon travail; je crois qu'il y sera d'ailleurs très disposé par les illustrations qui accompagnent ma prose; contrairement à ce que dit le proverbe, le poisson fera passer la sauce : je n'en demande pas davantage et les

1. *Documenti per la storia della basilica di San-Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo, dall' archivio di Stato e dalla biblioteca Marciana.* Venise, Ongania, 1886, in-4°.

2. *Il Tesoro di San-Marco in Venezia*, illustrato da Antonio Pasini, canonico della Marciana, 97 planches grand in-4° et un volume in-4° de texte.

lecteurs de la *Gazette* me sauront certainement gré d'avoir mis sous leurs yeux une série de vases et d'objets d'une aussi rare élégance de forme que ceux que renferme le Trésor de Saint-Marc.



VASE EN GRANIT GRIS, A LA LÉGENDE DU ROI ARTAXERXÈS.

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

II.

Écrire d'une façon complète l'histoire du Trésor de Saint-Marc, ce serait faire l'histoire de la quatrième croisade ou, pour parler plus justement, l'histoire du trésor des empereurs byzantins, de leur amour des belles choses, de leur goût pour les reliques de tout ordre et du goût non moins grand des Occidentaux pour les corps saints et d'une

façon générale pour tout ce qui venait d'Orient, c'est-à-dire de loin. A beau mentir qui vient de loin, dit un proverbe que le vulgaire applique méchamment aux voyageurs. Au moyen âge il était aussi vrai qu'aujourd'hui et plus une chose venait de loin plus elle avait de chance d'être recherchée avidement. J'ai la conviction que pendant longtemps les Orientaux ont débité à nos trop naïfs pèlerins, sous les noms les plus ronflants, les reliques les plus épouvantablement fausses. Ce genre de commerce, pratiqué du reste clandestinement, une fois admis, il faut avouer que la fraude était facile, car la crédulité des acheteurs n'avait pas de bornes et certaines listes de reliques données dans les récits de voyages en Orient témoignent d'une foi robuste, mais aussi d'une absence de sens commun absolue. Autant il faut être respectueux de convictions de tout point respectables, autant on a le droit de traiter comme elles le méritent les aberrations de pauvres ignorants qui à leur retour de Terre Sainte, seraient, s'ils l'avaient pu, rentrés chez eux chargés de tous les cailloux plus ou moins historiques de Palestine, sans en excepter la pierre de scandale. Comme l'a très bien dit un savant qui a fait de l'histoire des croisades et de la quatrième croisade en particulier une étude approfondie, « soit en raison de ce sentiment naturel qui donne un prix particulier à ce qui vient de loin, soit plutôt parce que l'Orient renfermait en abondance les reliques des saints les plus vénérés en Occident, celles des patrons des Églises latines les plus considérables, c'était l'Orient qui excitait sans cesse, depuis l'origine des croisades, les pieuses convoitises des clercs latins enflammés par des récits qui leur peignaient, sous les plus vives couleurs, l'abandon entre les mains de schismatiques indifférents, de ces trésors religieux qu'ils auraient aimé à entourer chez eux de tant d'hommages » [1]. Tout, d'ailleurs, concourait à augmenter la renommée de ces reliques d'Orient auxquelles se trouvait mêlée la légende du pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem; et en transportant les souvenirs de la Passion à Constantinople, les empereurs byzantins avaient encore contribué à accroître les convoitises du clergé latin; la visite de la capitale de l'empire faisait partie du programme d'un pèlerinage en Orient et les événements de 1204 permirent de mettre à exécution des projets dès longtemps caressés par bien des Occidentaux. On peut juger de l'influence que purent avoir sur les Croisés les récits des pèlerins émerveillés en

1. Cte Riant, les *Dépouilles religieuses enlevées à Contantinople au* XIIIe *siècle par les Latins*. Paris, 1875, in-8°, p. 9, 10 (Extrait des *Mémoires de la Société des Antiq. de France*, t. XXXVI).

lisant la fausse lettre d'Alexis Ier demandant des secours à Robert de Flandres; ce document supposé, destiné à servir des vues politiques et accompagné d'une liste de reliques, dont un grand nombre existaient encore lors de la quatrième croisade, est une véritable « invite » aux Latins à se ruer sur Constantinople [1]; et si nous nous rapprochons davantage de l'époque qui vit la dispersion de tous ces trésors, nous voyons, en 1200, Antoine, archevêque de Novgorod, comme s'il prévoyait un désastre prochain, dresser complaisamment une longue liste des curiosités de Constantinople où les reliques sont mêlées aux objets simplement historiques; il énumère avec le plus grand soin les reliques de la Passion ou décrit les vases d'or offerts par les Mages à l'Enfant Jésus; il parle du char d'argent de Constantin et de sainte Hélène; de la croix faite du bois de la vigne plantée par Noé, au pied de laquelle est placé le rameau d'olivier rapporté par la colombe; des trompettes d'airain qui servirent à Josué pour faire crouler les murs de Jéricho et des cornes du bélier qu'Abraham sacrifia à la place de son fils Jacob [2]. Sa liste, très longue, n'est pourtant pas complète et il oublie quelques-uns des objets les plus bizarres, par exemple ce dragon de Sigurd, roi de Norvège, provenant de l'église Saint-Pierre de Constantinople, qui fut adjugé à la ville de Bruges et que les Gantois finirent par enlever pour le percher sur le beffroi de leur hôtel de ville [3].

Labarte a décrit dans un ouvrage spécial [4] l'ensemble du palais impérial de Contantinople, la splendeur de ses églises, les richesses de tout genre qui y étaient entassées; si cette restitution ne peut présenter au point de vue de la topographie qu'une série d'hypothèses, le tableau n'en reste pas moins vrai dans son ensemble et la véracité des auteurs byzantins est attestée par les actes des conquérants de 1204. Et « lorsque, à Venise, puis à Zara et à Corfou, s'agita dans les conseils des barons la question de détourner vers Contantinople l'immense effort dirigé primitivement contre l'Égypte, un argument qui fut de nature à entraîner l'adhésion des prélats admis à ces discussions, et ensuite aider ceux-ci à vaincre la résistance légitime de l'armée entière, dut être l'espoir de contempler, et peut-être de

1. Voy. *Alexii Comneni, Romanorum imperatoris, ad Robertum I, Flandriæ comitem, epistola spuria*, édit. Riant, Genève, 1879, in-8°.

2. Cte Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, t. II, p. 218-230.

3. Dehaisne, *Histoire de l'art dans les Flandres...*, p. 93.

4. J. Labarte, *Le Palais impérial de Contantinople et ses abords, Sainte-Sophie, le Forum Augusteon et l'Hippodrome, tels qu'ils existaient au* x^e *siècle*. Paris, 1861, in-4°.

s'approprier, au moins en partie, ces trésors religieux, si abondants que Baudoin Ier put dire d'eux, une fois la ville prise, que la Latinité tout entière n'en possédait pas autant »[1].

On sait que les Croisés prirent deux fois Constantinople. La première fois ils n'y restèrent que quelques jours, juste le temps nécessaire pour brûler une partie de la ville et faire une rapide connaissance avec les trésors dont ils devaient s'emparer quelques mois plus tard. Entre le premier et le second siège, intervint un accord entre les Francs et les Vénitiens au sujet du partage des dépouilles; naturellement, les Vénitiens, qui agissaient en créanciers peu scrupuleux, se firent la part du lion ; et là comme dans toute l'expédition, les Francs ne furent qu'un instrument plus ou moins docile et ne reçurent qu'une rémunération dérisoire de leurs peines et de leurs fatigues ; à fripon, fripon et demi, et l'on ne saurait s'apitoyer sur les mésaventures des Croisés ; ils eussent bien mieux fait de rester chez eux que d'aller jusqu'en Orient exécuter au profit d'un certain nombre de marchands une besogne, dont les effets déplorables pour le monde chrétien ne devaient pas tarder à se faire sentir.

Le pillage proprement dit de Constantinople dura du 14 au 16 avril 1204[2]; il fut affreux, et, à grand'peine, les chefs de l'armée purent protéger quelques-uns des sanctuaires les plus riches, notamment le Palais Impérial; Sainte-Sophie fut moins épargnée que tout autre église et littéralement dépouillée par ces sauvages. Il est probable que dans le premier moment un très grand nombre d'œuvres d'art périrent, car les voleurs durent s'attacher surtout à rechercher les métaux précieux et brisèrent les objets qu'ils recouvraient. Néanmoins ces excès prirent fin, grâce à des mesures énergiques et surtout par suite du couronnement de Baudouin Ier; on dut rapporter les objets enlevés et les mettre en commun afin d'en faire un partage équitable. Combien ne revinrent pas, on peut facilement le supposer. Néanmoins de tout le butin remis aux mains des chefs, il fut fait deux parts égales, une moitié pour Venise, une moitié pour les Francs; et, après le couronnement de Baudouin, une part rentra au trésor impérial; en fin de compte, les Vénitiens eurent, *officiellement*, un quart et demi des dépouilles;

1. Cte Riant, *Des dépouilles religieuses*, etc., p. 14.

2. Pour tout ce récit consulter surtout l'excellent mémoire de M. Riant que j'ai déjà cité; c'est à ce livre, qui est le meilleur résumé de la question, que j'emprunte tous ces détails.

mais il faut compter aussi les objets qu'ils avaient pu s'approprier et ne pas rapporter à la masse commune ; et aussi faire la part des déprédations personnelles du patriarche latin Tommaso Morosini, qui continua dignement l'œuvre commencée par ses compatriotes. D'ailleurs le jour où le pillage irrégulier cessa, le vol recommença, mais cette fois méthodiquement et sûrement et M. Riant a pu dire sans



VASE ANTIQUE EN CRISTAL DE ROCHE
MONTÉ A LA RENAISSANCE EN OR ÉMAILLÉ.
(Trésor de Saint-Marc, à Venise.)

risquer d'être taxé d'exagération que ces déprédations se continuèrent pendant toute la durée de l'empire latin d'Orient.

Si je m'étends si longuement sur cette prise de Constantinople en 1204, c'est qu'en réalité les neuf dixièmes du Trésor de Saint-Marc actuel n'ont pas d'autre source. Les Vénitiens, plus familiarisés que les Latins avec les habitudes des Grecs, plus habiles à lire les inscriptions écrites dans une langue qu'ils étaient à peu près seuls à comprendre et connaissant d'ailleurs les bons endroits, prirent certainement les meilleurs morceaux. L'ensemble, après l'incendie du Trésor de Saint-Marc en 1231, après des pertes de tout genre, est encore imposant ; il faut remarquer toutefois qu'il ne comprend que

des reliquaires et des vases : aucune étoffe n'y est conservée, aucune du moins que l'on puisse faire remonter à la quatrième croisade, et c'est surtout à l'incendie de 1231 qu'il faut sans doute attribuer cette lacune ; c'est aussi très probablement à la même cause que nous devons certaines modifications dans les montures d'orfèvrerie : quelques pièces n'ont plus de monture; d'autres, en très grand nombre, en ont de vénitiennes du XIIIe et du XIVe siècle. Endommagés sans doute par les flammes, ces vases ont dû subir bien des restaurations. Ce sont ces transformations que j'étudierai en tâchant de montrer que nous possédons ainsi une très grande quantité d'orfèvrerie vénitienne qui ne le cède en beauté à rien de ce que nous a légué le moyen âge en France ou en Allemagne.

L'étude du Trésor de Saint-Marc n'a pas un intérêt exclusivement vénitien ; c'est en examinant les pièces qui le composent, en s'aidant de quelques monuments encore existant et provenant aussi de Constantinople, tels que ceux qui sont à Halberstadt, que l'on pourra se faire une idée de ce qu'étaient certains reliquaires conservés autrefois en France, à Saint-Denis ou à la Sainte-Chapelle. Cette dernière église était, on le sait, particulièrement riche en objets byzantins ; ils avaient, en général, fait partie du lot attribué à l'empereur Baudouin. Le reliquaire de la Sainte-Couronne, le reliquaire du Saint-Clou, le Grand-Camée et le bâton de chantre, ancien sceptre romain conservé aujourd'hui au cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale, n'ont pas une autre origine. C'est à l'aide de ces reliques insignes ou de ces objets d'art de premier ordre que l'empereur d'Orient battit littéralement monnaie pendant le XIIIe siècle. Notre pays qui avait largement contribué, ce que pour ma part je déplore, au désastre de 1204, fut alors largement récompensé et la liste des apports de Constantinople qui existaient encore en France au siècle dernier serait longue à dresser [1]. Plus heureux que nous, les Vénitiens ont su conserver un dépôt que son caractère historique, à défaut de son caractère religieux, aurait dû nous faire respecter et s'il nous est permis d'élever la voix contre les barbares, qui au commencement du XIIIe siècle mettaient fin d'une façon si inconsidérée au vieil empire romain, de quel terme devons-nous qualifier les vandales qui, il y a cent ans, dans un temps qui se prétendait éclairé, arrachaient violemment l'une des pages de notre histoire?

Comme je l'ai déjà dit, nous ne possédons plus aujourd'hui la

1. On trouvera un essai de reconstitution de cette liste à la fin du mémoire de M. Riant.

totalité des objets d'art qui furent apportés de Constantinople à Venise; on conçoit que depuis cette époque, l'incendie de 1231, le temps, l'incurie, les déprédations dont les plus récentes, il faut bien le dire à notre honte, datent de l'occupation française à la fin du siècle dernier, ont considérablement diminué la part des Vénitiens. Toutefois, pendant longtemps de nouveaux objets ont dû être apportés au Trésor de différents côtés. Les Vénitiens ont toujours considéré Saint-Marc comme l'honneur, le véritable *palladium* de leur république et chaque fois qu'ils ont pu trouver soit une relique, soit un objet curieux, ils n'ont jamais manqué d'en orner le sanctuaire de leur patron; ils continuaient ainsi une tradition déjà longue qui remonte à l'apport du corps de saint Marc, volé à Alexandrie en 828, continuée au XIe et au XIIe siècles par le transport des corps de saint Tarasius (1018), de saint Nicolas (1102), de saint Étienne (1110). Il s'ensuit qu'un certain nombre d'objets qui se trouvent maintenant au Trésor doivent provenir de dons postérieurs à 1204; nous le conjecturons sans qu'il soit souvent possible de l'affirmer; je ne parle bien entendu que d'objets anciens; car le Trésor possède une foule d'objets de la Renaissance dont l'origine n'est pas douteuse.

Disposée dans deux salles, dont l'une est une chapelle et contient les reliquaires, cette collection d'objets d'art est d'un accès peu commode pour le public et pour les savants; il serait nécessaire, maintenant que la voilà publiée, qu'on la transportât ailleurs, au Palais Ducal par exemple, où elle serait plus à l'aise et dans un jour plus favorable. Je n'ose espérer que ce vœu sera entendu, tant est grande la force de la routine. Il serait aussi nécessaire que l'on fît une petite notice très sommaire donnant au visiteur des notions un peu moins fausses que l'insipide bavardage d'un custode ignorant. C'est ce que l'on a fait à Monza et tout le monde s'en trouve bien.

Je ne suivrai point dans la description sommaire que j'entreprends l'ordre numérique des planches de l'ouvrage qui va être publié et auquel il m'arrivera souvent de renvoyer le lecteur [1]; je ne m'astreindrai pas non plus à parler de tous les objets, parce que cela m'entraînerait beaucoup trop loin; c'est une tâche dont Mgr Pasini s'acquittera en conscience. Je me propose d'étudier d'abord les objets antiques non pourvus de montures, les objets orientaux, persans ou arabes; puis les objets byzantins; la Pala d'oro et les œuvres vénitiennes

1. Je le cite sous le nom de *Tesoro*; quant au travail de Julien Durand, sauf exceptions, comme il a pris soin de numéroter ses descriptions, je renvoie simplement aux numéros.

du moyen âge et de la Renaissance, les étoffes, les tapisseries et les meubles, formeront un dernier chapitre. Voilà de quoi m'occuper pendant d'assez longues pages; ce sont là des sujets qui ne sont peut-être pas très nouveaux, mais les objets que je mettrai sous les yeux du lecteur ne seront, je crois, pour personne ou presque personne de vieilles connaissances.

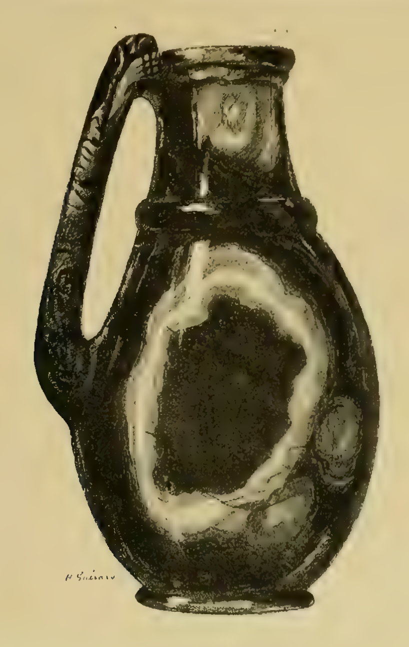
III.

Il est difficile de parler du Trésor de Saint-Marc, sans dire un mot des célèbres chevaux de bronze qui surmontent la grande porte de la basilique. Ces quatre colosses constituent au point de vue de l'art la partie la plus précieuse des dépouilles de Constantinople. On les a crus longtemps de travail grec, maintenant on les croit de l'époque de Néron; quoi qu'il en soit, ils sont fort beaux et forment un ensemble unique au monde. Marino Sanudo, qui s'est fait l'écho de toutes les fables que ces belles sculptures antiques avaient fait naître, raconte que dans le transport de ces chevaux, qui ornaient l'hippodrome de Constantinople, l'un des pieds de derrière de l'un d'entre eux se rompit [1]. Domenico Morosini, sur la galère duquel ils étaient chargés, réclama comme une faveur le droit de garder ce pied. Et ce fragment de bronze se voyait encore au xve siècle, placé sur une console, au coin de l'un des palais de la famille Tiepolo. Qui sait si ce pied n'existe pas encore aujourd'hui parmi les fragments de bronze antiques conservés dans quelques musées? Pure curiosité, dira-t-on; mais comment n'être pas curieux de monuments qui ont exercé sur le développement de la Renaissance une telle influence? La statue de Marc-Aurèle de Rome, les colosses de Monte-Cavallo, le cavalier de bronze de Pavie, ce *Regisole* [2] détruit par les soldats français au siècle dernier, et les chevaux de Saint-Marc ont eu le rare privilège d'être étudiés par les plus grands artistes du xve siècle; ils les ont dessinés, mesurés, étudiés sous tous leurs aspects et c'est de cette étude que sont sortis des chefs-d'œuvre tels que le *Gattamelatta* de Donatello ou le *Colleone* de Verrocchio. Voilà de quoi excuser bien des fautes, je dirais presque

1. Cité dans Riant, *Exuviæ*, etc., t. II, p. 266.

2. Une des seules représentations que nous possédions de ce dernier bronze se trouve au frontispice des *Statuta civitatis Papie et comitatus*, imprimés à Pavie, *per magistrum de Burgofranco*, en 1505.

de quoi légitimer le pillage de 1204; sans s'en douter les Vénitiens du commencement du XIIIᵉ siècle faisaient ce que nous avons fait plus tard en transportant les chevaux de Saint-Marc à Paris, peccadille qui nous est encore reprochée par une inscription tracée au fronton de la vieille basilique, inscription dans laquelle on flétrit l'*hostilis cupiditas* des Français en même temps que l'on chante les gloires de l'occupation autrichienne. Je ne demande pas l'enlèvement de l'ins-



VASE ANTIQUE OU ORIENTAL EN SARDONYX

(Trésor de Saint-Marc, à Venise.

cription, mais enfin, sans le coup d'épaule que les Français donnèrent aux Vénitiens en 1204, les chevaux de bronze n'auraient probablement jamais fait le voyage de Venise.

Ces chevaux ne sont pas les premiers en date parmi les objets qui garnissent le Trésor de Saint-Marc ; il y en a un qui remonte beaucoup plus haut, et c'est par lui que je commencerai la description du Trésor proprement dit.

Il existe au Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale, un

vase d'albâtre qui en son temps a fait grand bruit; il a été publié il y a longtemps par le comte de Caylus qui le possédait dans son cabinet [1], mais qui d'ailleurs ne comprenait point les inscriptions qui l'ornaient : ce ne fut que grâce aux efforts de Saint-Martin et de Champollion que l'on parvint à lire l'inscription bilingue gravée sur la panse du vase : le nom de Xerxès, accompagné du titre de grand roi, tracé en caractères hiéroglyphiques et en caractères cunéiformes. Leur déchiffrement fut contesté et ce fut le vase du Trésor de Saint-Marc, découvert par Wilkinson, en 1844, qui démontra que toutes leurs hypothèses étaient fondées [2]. Ce vase, d'un galbe des plus élégants, légèrement piriforme, est beaucoup plus grand que celui du Cabinet des Médailles; il est en granit gris, tandis que l'autre est en albâtre; autre différence : il a une anse, malheureusement brisée, alors que l'autre n'en a pas. Sur le devant de la panse, à l'opposé de l'anse, est tracée une double inscription : l'une, en caractères cunéiformes, sur trois lignes, l'autre consistant en un cartouche d'écriture hiéroglyphique. L'inscription a été lue et plusieurs fois commentée; elle dit : *Artaxerxès, roi grand.* Quel est cet *Artaxerxès?* Quel numéro d'ordre faut-il lui attribuer? Je ne sais si la question a été décidée; toujours est-il que nous sommes là en face d'un monument exécuté en Égypte pendant la domination perse, tout à fait digne d'intérêt au point de vue de l'art, car il est d'un galbe admirable, non moins intéressant au point de vue historique puisqu'il a joué un rôle dans les recherches relatives à l'assyriologie [3].

Comment ce monument est-il venu à Venise? Je ne pense pas qu'on le sache. A-t-il été rapporté directement d'Égypte, ou bien vient-il de Constantinople? Les deux hypothèses sont admissibles, bien que la première soit plus vraisemblable. S'il était dès le moyen âge au Trésor de Saint-Marc, nul doute qu'on ne l'ait pris pour un de ces vases de Cana [4], dont on pourrait citer de nombreux échantillons encore subsistants; tout près de Venise, à l'église San-Niccolò du Lido, on en conservait un [5]; et sans aller bien loin, on en peut voir un au Louvre; tous sont ou égyptiens ou romains, en tout cas tou-

1. *Recueil d'antiquités*, t. V, pl. XXX.

2. Nous donnons ci-contre le dessin de ce vase.

3. Voy. A. de Longpérier, *Vase fabriqué en Égypte pendant la domination perse*, Œuvres éditées par G. Schlumberger, t. I, p. 61-70.

4. C'est l'opinion de Julien Durand : *Annales archéologiques*, t. XXI, p. 344.

5. *Varie Venete curiosità sacre e profane*, par J. Gravembroch, t. I, folio 39, nº 122. (Manuscrit conservé au Musée Correr, à Venise.)

jours antiques. Le vase du Louvre provient de Port-Royal. Il y en avait un à la cathédrale d'Angers, qui est maintenant au Musée de la même ville; il est de porphyre et orné de deux masques en relief. Le roi René l'avait pris au couvent de Saint-Paul de Marseille et envoyé à Angers, où, sur ses ordres, avait été fondée une fête en son honneur, la « fête de l'hydrie »[1].

Je passerai rapidement sur quelques pièces en albâtre, ainsi que sur un buste de Jupiter Capitolin de petites dimensions et également en albâtre; ce sont là des objets d'un intérêt médiocre et que l'on trouve dans beaucoup de musées. J'ai hâte d'arriver à des objets d'une plus grande valeur artistique. En première ligne je mentionnerai deux grands vases de verre en forme de seaux, très intéressants tout deux à plus d'un titre. Je dis de verre, parce que pour l'un la chose est certaine et que pour l'autre, bien qu'on ait prétendu qu'il était en grenat, j'ai tout lieu de croire qu'il est tout bonnement en verre. Je ne pense pas que l'on trouve des grenats de cette taille et d'ailleurs chaque fois que des vases de ce genre décorés de noms de pierres plus ou moins précieuses ont été examinés par des lapidaires, on a toujours découvert que leurs possesseurs s'étaient fait les illusions les plus complètes. Le *Sacro Catino* de Gènes, pris à Césarée en 1101, le célèbre *Saint Graal* a joui aussi, en son temps, d'une réputation très usurpée qui maintenant s'est évanouie en fumée; depuis qu'il est reconnu qu'il est en verre, il a perdu tout son prestige.

Ce vase en forme de seau me paraît donc être de verre d'un rouge sombre tirant sur le violet; il est muni d'une anse en demi-cercle en argent, d'une forme très simple, dont les extrémités sont fixées par deux boutons sur le bord du vase. Il a environ vingt-cinq centimètres de haut; le fond est malheureusement brisé, mais la décoration n'a pas été entamée. Celle-ci a été exécutée à la meule; elle consiste dans la représentation d'une bacchanale : une femme debout appuyée sur un tyrse et vêtue d'une longue tunique, présente une coupe à un jeune homme nu accoudé sur un fût de colonne; près de ce personnage est représenté un tigre qui détourne la tête vers lui. Plus loin un satyre tenant en main une flûte de Pan exécute une danse; un autre bacchant, portant un *pedum* et une sorte de tambourin, l'accompagne. Toute cette scène, peu profondément gravée, se déroule autour de la panse du vase, bordé à sa partie supérieure d'un double listel gravé en creux et d'un rang de perles et d'olives. Le culot est orné d'une

1. Voy. les *Comptes et mémoriaux du roi René*, publiés par Lecoy de la Marche, page 318 et *passim*.

frise composée de feuillages entrelacés sur lesquels sont perchés des oiseaux [1].

A quelle époque faut-il rapporter ce monument? Faut-il y voir un travail romain ou un travail exécuté à Byzance même? Les représentations de sujets purement mythologiques sur les monuments byzantins ne sont pas très rares; néanmoins le style me semble plutôt indiquer l'antiquité classique; si l'exécution des figures laisse à désirer sur certains points, il faut tenir compte de la difficulté du travail. Les verres de ce genre sont rares; cependant on peut citer quelques exemples : notamment une belle coupe de verre incolore de la collection Félix Slade représentant Diane surprise par Actéon; le sujet, exécuté aussi à la meule, est indiqué par la légende AKTAIΩN — APTEMIC, et dans le catalogue de Nesbitt, ce verre est classé comme byzantin [2].

Une autre coupe, exécutée de la même manière, se trouve au Musée de Berlin; elle provient d'un tombeau antique des environs de Cologne et représente Prométhée fabriquant des hommes avec de la terre glaise; les légendes sont également grecques [3].

Entre ces coupes et le seau du Trésor de Saint-Marc, il y a cependant une différence : dans les coupes, le travail de gravure, exécuté extérieurement, était destiné à être vu de l'intérieur par transparence, tandis que dans le seau, les personnages ne pouvaient être vus que de l'extérieur. Si l'on compare ces vases aux coupes de verre à sujets chrétiens telles que celles de Podgoritza et celle de Homblières [4], on remarquera aussi une très grande différence : dans ces dernières, les sujets sont exécutés par une gravure au trait, tandis que dans les autres le dessin est exprimé d'une façon plus artistique par de larges enlevages pratiqués au moyen de la meule; il y a donc, autant que j'en puis juger, étant fort incompétent en tout ce

1. *Tesoro*, planche t. III, n° 121. Ce vase avait déjà été publié au XVIII[e] siècle, par la Mottraye, *Voyage en Europe, Asie*, etc., la Haye, 1727, in-f°; t. I, pl. VI; l'une des faces est gravée dans Deville, *Histoire de la Verrerie dans l'Antiquité*, pl. XXI. — Il a été décrit par J. Durand sous le n° 106. Il a également fait l'objet d'une dissertation de Guiseppe Vallardi, dissertation que je n'ai pu me procurer.

2. A. Nesbitt, *Catalogue of the collection of glass formed by Felix Slade*. Londres, 1871, in-f°, p. 57, 58, n° 320.

3. Cette coupe a été publiée dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in Rheinlande*. Bonn, 1860, 28[e] cahier, pl. XVIII, p. 54-62.

4. Voy. un article de J. Pilloy, *Coupe gravée en verre trouvée à Abbeville, commune de Homblières* (*Aisne*) *dans une sépulture du* IV[e] *siècle*. (*Gazette Archéologique*, 1884, p. 224-230.)



H. Guérard del. et sc.

Gazette des Beaux-Arts

VASE EN VERRE ÉMAILLÉ MONTÉ EN ORFÈVRERIE
(Trésor de la Basilique de S. Marc, à Venise.)

Imp. A. Clément

qui touche l'Antiquité, une présomption en faveur d'une ancienneté plus grande pour les coupes à légendes grecques aussi bien que pour le seau du Trésor de Saint-Marc; le travail plus habile semble indiquer une bonne époque de l'art; ils font penser aux vases de verre de Sorrente cités par Martial :

Accipe non vili calices de pulvere natos,
Sed Surrentinae leve toreuma rotae[1].

Un autre seau également en verre mérite de nous arrêter un instant[2]. Ici point de doute sur la matière; on n'a point cherché à imiter une pierre précieuse telle que l'améthyste qui, ainsi que son nom l'indique, passait pour préserver de l'ivresse[3]. La matière est légèrement verdâtre et travaillée de la façon la plus délicate; nous avons là un exemple de ces *vasa diatreta* que les anciens payaient au poids de l'or; celui-ci est, je crois bien, l'un des plus grands que l'on connaisse. La panse est divisée en deux registres. Sur la partie supérieure l'artiste a représenté une chasse au lion, tandis qu'un délicat réseau à mailles octogonales entoure le culot. Toute cette décoration comporte un travail de fonte et de gravure, car les cavaliers et les mailles du réseau ont été retouchés à la meule, puis soudés sur le fond. Voilà certes des modèles que l'on pourrait facilement imiter aujourd'hui et je doute que l'on trouve rien de plus gracieux. On connait un certain nombre de ces verres : il y en a un d'assez grande taille au Musée de Mayence; il y en avait un à la Bibliothèque de Strasbourg qui a péri dans l'incendie de 1870; il était entièrement recouvert d'un réseau exécuté en verre bleu et la légende *Maximianus Augustus* ornait le bord[4]; il avait, on le voit, une origine illustre.

Un autre, de même forme, un gobelet à fond hémisphérique, trouvé à Novare, porte un de ces souhaits si souvent formulés sur les monuments antiques : *Bibe, vivas multos annos*[5]. Enfin dans la collection Damian Disch, vendue à Cologne en 1881, se trouvait un superbe vase à deux anses[6], en forme de *carchesion* entouré d'une résille

1. Martial, *Epigram.*, XIV, 102.

2. *Tesero,* pl. t. III, n° 122. Cette belle pièce, traduite à l'eau-forte par Henry Guérard, a paru dans le précédent numéro de la *Gazette;* elle avait déjà été publiée par Deville, *Histoire de la Verrerie,* pl. XXXIV, XXXV.

3. Julien Durand, n° 106.

4. Ce verre a été reproduit en couleur dans l'*Histoire de la Verrerie dans l'antiquité,* de Deville, pl. XXXIII, A.

5. *Ibid.*, pl. XXXIII, B.

6. N° 1856 du *Catalogue* de la vente, dans lequel il est gravé.

exécutée simplement à la pince; il présentait ceci de particulier, que sur la panse, sous la résille, étaient figurés en or, par le procédé usité dans les verres dits chrétiens, trois génies entourés de fleurs.

A côté de ces deux vénérables reliques de l'Antiquité, il faut placer un charmant monument également antique en cristal de roche : il représente une grappe de raisin. Un artiste de la Renaissance l'a décoré, avec un goût exquis, de vrilles d'or et de feuillages recouverts d'émail vert translucide [1]. Ce vase m'a tout l'air antique; je dois dire toutefois qu'il ne provient pas de l'ancien trésor, il fut offert à la République par un prêtre, Don Antonio de Vescovi, qui le considérait sans doute comme une burette. Ce Vescovi était très fier de son cadeau, car il a composé là-dessus un opuscule en latin [2]. Mal lui en prit, car à force d'être célèbre, son bibelot finit par tenter les voleurs; il fit une assez longue absence et ne rentra au trésor qu'en 1659 [3].

Saint-Marc est riche en vases de pierres dures et particulièrement en vases de sardonyx; je ne parle pas des vases qui ont actuellement des montures en orfèvrerie et qui pour la plupart sont antiques, mais de pièces qui valent surtout par la qualité de la pierre; ces vases fort simples, aux tons bruns, blanc et noir bleuté, n'ont pas besoin d'ornements; leur couleur est une joie pour les yeux et l'on comprend parfaitement le prix qu'y attachaient les anciens. Le Louvre en possède quelques-uns qui viennent du Trésor de la Couronne [4] et qui sont bien antiques, c'est-à-dire grecs ou romains; antique est aussi celui que fit monter Suger et qui se trouve aujourd'hui dans la galerie d'Apollon [5]. Ceux du Trésor de Saint-Marc me semblent avoir une tout autre origine : leurs anses en forme de lion me paraissent dénoter une provenance orientale. Ils me serviront de transition pour parler des monuments persans ou arabes de Saint-Marc qui, par leur forme et leur beauté, méritent qu'on s'y arrête un instant.

1. Nous en donnons ici un dessin.

2. *Racemus cristallinus ex auro etiam gemmato pendens ad gerendam cyathi vicem accomodatus quem Antonius de Episcopis, clericus et civis Venetus anagrammatismis enunciat.* Venetiis, Pinelli, 1645, in-4°.

3. *Varie Venete curiosità sacre e profane,* par J. Gravembroch, t. II, folio 109 (manuscrit conservé au Musée Correr, à Venise).

4. Deux de ces vases ont été publiés par Barbet de Jouy et Jacquemart, dans les *Gemmes et Joyaux de la Couronne,* pl. II et XIV.

5. *Ibid.*, pl. V.

ÉMILE MOLINIER.

(La suite prochainement.)



LA SCULPTURE ANTIQUE AU BRITISH MUSEUM

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

VI.



UEL que soit l'intérêt des monuments que nous venons de passer en revue, tout s'efface devant les merveilles de la salle d'Elgin. Rien de plus imposant que l'aspect de cette galerie, où sont réunis les plus admirables spécimens de l'art grec arrivé à la perfection. Au fond, le Lion de Cnide, œuvre monumentale, et d'une grande tournure; plus loin, l'élégante et fière Caryatide de l'Erechthéion; sur les côtés, la frise du temple de la Victoire Aptère, les métopes du Parthénon, et l'inimitable frise des Panathénées; enfin, au centre de la galerie, posées sur de larges soubassements, les statues des frontons du Parthénon, où nous saluons, comme d'instinct, l'œuvre du puissant ciseau de Phidias. Les richesses réunies dans cette salle, si simplement aménagée, feraient la fortune de plusieurs musées.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, p. 89.

Au premier coup d'œil, on ne voit que trop à quel point les marbres du Parthénon témoignent d'un séjour prolongé sous le ciel de Londres. Ils ont perdu en grande partie cette noble patine dorée dont le soleil de la Grèce les avait revêtus : c'est à peine si au fond des plis des draperies on retrouve dans toute sa pureté ce beau ton ocré, si chaud et si intense, qui se marie si bien au bleu limpide du ciel de l'Attique. Mais oubliez cette première impression; regardez longuement ces marbres noircis, mutilés par le temps et par les bombes vénitiennes : vous les verrez s'éclairer de la plus pure lumière, et briller de cette fraicheur qui ne tient pas au poli du marbre, mais à la grandeur de l'inspiration et à la magistrale simplicité du style. On ne se lasse pas de contempler ces œuvres où le sens exquis de la forme s'allie à la plus rare puissance. Ce n'est pas en quelques lignes que nous pourrions caractériser le style des figures des frontons, ni examiner quelle part revient à Phidias dans l'exécution; nous ne l'essayerons même pas [1]. Aussi bien le moulage et la photographie ont popularisé ces marbres. Il n'est personne qui ne connaisse l'admirable groupe dit des Parques [2], ces déesses assises ou couchées, dont les vêtements aux plis moelleux, refouillés avec une étonnante finesse, laissent deviner les formes robustes et souples : corps vraiment divins, et dont la vigoureuse beauté s'épanouit avec la grâce la plus fière. Dans la statue de dieu à demi couché du fronton oriental, la science du nu éclate avec une telle maitrise, l'art est si simple et si grand, les lignes se déploient avec une telle ampleur, que ce morceau est resté, comme le dit justement Beulé, le dernier mot de l'art dans la sculpture du nu. Nous ne pouvons passer sous silence une des statues du fronton oriental, qui, à notre avis, mérite une place d'honneur dans cette série de chefs-d'œuvre : c'est cette figure de Victoire qui s'avance, vêtue d'une robe qui flotte au vent, et dessine, en collant sur les cuisses et sur le ventre, le corps emporté par un élan superbe. L'art grec pourra encore, pendant quatre siècles d'existence, tenter des voies nouvelles, épuiser toutes les combinaisons de formes, et devenir savant jusqu'à l'excès : les marbres du Parthénon ne trouveront pas de rivaux. Ils marquent ce moment unique, cette courte période d'un demi-siècle, où l'art,

1. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur aux ouvrages spéciaux tels que : Beulé, l'*Acropole d'Athènes;* Michaelis, *Der Parthenon*, et au volume où nous avons étudié l'œuvre de Phidias : *Phidias*, J. Rouam, 1886.

2. Voir la récente étude de M. de Ronchaud : *Au Parthénon*, dans la *Petite bibliothèque d'art et d'archéologie*, Paris, E. Leroux, 1886.

sorti de sa longue enfance, s'épanouit dans sa triomphante maturité.

La frise des Panathénées est présente à la mémoire de quiconque



TAMBOUR DE COLONNE SCULPTÉ.

(Provenant de l'Artémision d'Éphèse. — British Museum.)

s'intéresse, de près ou de loin, à l'histoire de l'art antique. Nous nous reprocherions d'y insister. Il nous est au moins permis de rappeler avec quel soin jaloux l'administration du British Museum

s'occupe de la présenter au public aussi complète que possible. M. Newton en a publié ici même de nouveaux fragments acquis par le Musée, et provenant de la galerie Pourtalès et de Marbury Hall [1]. Son habile et savant successeur au département des antiques, M. Murray, continue son œuvre [2]. Là où les fragments originaux font défaut, des moulages, revêtus d'une coloration qui rappelle le ton du marbre, viennent combler la lacune et il faut quelque attention pour distinguer les raccords. L'œil peut suivre ainsi, sans être inquiété par des différences de tons, le merveilleux développement de cette frise unique au monde ; mais pourquoi faut-il que les intempéries du ciel de Londres la condamnent à supporter cette garniture de glaces miroitantes, qui l'emprisonne comme des objets de vitrines?

C'est au British Museum qu'on peut le mieux étudier cette curieuse période de transition qui sépare la mort de Phidias de l'avènement des grands maîtres du IVe siècle. Quand le chef de l'école attique disparaît, la tradition qu'il a créée ne meurt pas avec lui; il laisse des disciples, qui obéissent encore à son impulsion. Mais on voit déjà poindre les tendances qui donneront à l'art du IVe siècle un caractère passionné et sensuel : la recherche d'une élégance moins austère, la fougue, le sentiment dramatique. A ce point de vue, la Caryatide enlevée par lord Elgin à la tribune de l'Erechthéion nous offre un enseignement d'autant plus précieux, que la date en est à peu près certaine [3]. Elle n'est pas postérieure à l'année 409-408, puisqu'à cette époque le gros œuvre de l'édifice était terminé. On est donc en droit de reconnaître la main d'un élève de Phidias dans cette fière figure de jeune fille, qui supporte avec une admirable aisance le chapiteau orné d'oves où s'appuie la corniche de l'entablement. La tête droite, les bras immobiles, le buste cambré, vêtue d'une robe aux longs plis droits tombant jusqu'aux pieds, elle a la noble attitude et la dignité chaste des jeunes Athéniennes qui s'avancent d'un pas mesuré dans la procession des Panathénées. Le disciple est resté fidèle à l'enseignement du maître; tout au plus peut-on observer ici, dans le modelé, une recherche de douceur et de grâce moelleuse qui indique une direction nouvelle.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, p. 550.

2. Un nouveau Guide des sculptures du Parthénon, avec des reproductions en phototypie, a été publié l'année dernière par les soins de M. Murray. (*A Guide to the sculptures of the Parthenon*, 1886.)

3. Voy. l'excellente reproduction en héliogravure qu'en a donnée Olivier Rayet, dans les *Monuments de l'art antique*, t. I.

Au contraire, les différences sont sensibles entre la frise du Parthénon et les bas-reliefs du temple de la Victoire Aptère. Le British Museum possède plusieurs morceaux de la frise nord et de la frise occidentale de ce charmant petit temple, véritable merveille de l'architecture ionique, élevé sans doute vers 432. Les sujets sculptés sur ces dalles de frise représentent des combats de Grecs contre des Amazones et des Perses, ailleurs des Grecs luttant entre



COMBAT DE GRECS ET D'AMAZONES.

(Fragment de la frise de l'ordre du Mausolée d'Halicarnasse. — British Museum.)

eux. Au premier coup d'œil, on s'aperçoit que le sculpteur a adopté, dans la conception du bas-relief, un parti tout différent de celui qui prévaut dans la frise du Parthénon. Ici les figures ne sont plus serrées et disposées sur plusieurs plans; le fond offre des vides qui servent à détacher les groupes. En outre, la saillie du relief, la précision nerveuse du modelé, les proportions allongées des figures dénotent un goût nouveau, que nous retrouverons dans une des frises du Mausolée. La recherche du pathétique commence aussi à se faire jour : témoin cette figure d'Amazone mourante, le bras replié au-dessus de la tête, et qui semble dormir. Vous pouvez saisir là sur le vif les symptômes de l'évolution qui se prépare; encore quelques années, et l'école attique, rompant avec les traditions de Phidias, se

montrera de plus en plus éprise de cette grâce passionnée dont Praxitèle et Scopas trouveront la plus heureuse expression.

Avec la frise de Phigalie, qui couvre les parois de la petite salle voisine de celle de Phidias, nous sommes encore en plein v[e] siècle. Le temple d'Apollon Épicourios, à Bassae, où elle se développait autour de l'ouverture de l'hypèthre, a été certainement construit après l'année 430, par Ictinos, le collaborateur de Phidias au Parthénon. Le combat d'Amazones et la Centauromachie, qui en ont fourni le motif, sont par excellence les sujets que la grande sculpture décorative du v[e] siècle se plaît à traiter. Et pourtant, il faut bien le reconnaître, on éprouve une sorte de déception à la vue de cette frise. L'œil est inquiété par le travail sommaire de certaines parties, par les proportions lourdes et trapues des personnages. On hésite à croire qu'un sculpteur athénien ait exécuté ces bas-reliefs. Il est bien plus vraisemblable qu'Ictinos en a demandé l'esquisse à l'un des élèves de Phidias, et en a confié l'exécution à des artistes péloponésiens. Ainsi s'expliquerait l'étonnant contraste que présentent d'une part la pauvreté de la facture, et de l'autre la verve et l'entrain de la composition.

Nous aurions encore à signaler, dans la salle de Phigalie, des répliques antiques d'œuvres de maîtres, comme le Diadumène Farnèse et celui de Vaison, copies d'une statue de Polyclète [1], le Discobole debout attribué à Naucydès d'Argos, et la belle tête de Héra, trouvée à Agrigente, où l'on a souvent proposé de reconnaître la Héra argienne de Polyclète [2]. L'art du iv[e] siècle y est représenté par une œuvre importante, par cette admirable tête de Zeus ou d'Esculape, trouvée à Milo, et qui, après avoir fait partie du cabinet Blacas, a passé le détroit, au grand regret de tous ceux qui ont à cœur le développement de nos collections nationales. Mais nous avons hâte d'arriver aux œuvres originales, de provenance certaine, qui vont nous montrer le développement de la sculpture grecque en Asie Mineure vers le milieu du iv[e] siècle.

VII.

Le vestibule grec (*greek anteroom*), par lequel on accède à la salle d'Éphèse, renferme les trouvailles faites par M. Newton sur l'empla-

1. Voir O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. I.

2. M. Furtwaengler (*Arch. Zeitung*, 1875, p. 275) a contesté l'authenticité de

cement du temple de Déméter à Cnide. Il y a là, exposées dans des vitrines, des têtes de marbre d'un travail exquis, et qui ont toute la saveur de l'art de Praxitèle [1]. Toutefois l'attention est surtout attirée



LION.

(Sculpture provenant du tombeau de Mausole. — British Museum.)

par la grande statue de Déméter assise, un des joyaux du British Muséum. La statue était depuis longtemps connue. W. Gell l'avait signalée dès 1812; mais c'est à M. Newton que revient l'honneur d'en

ce marbre; mais ses doutes ne sont nullement fondés. On distingue facilement les retouches modernes, d'ailleurs très maladroites, et les parties antiques.

1. Surtout celle qui sont désignées ainsi : *Female head, Artemis (?) ; temenos, Cnidus. Female head, temenos of Demeter, Cnidus.*

avoir reconnu l'importance; c'est à lui aussi que l'on doit la découverte de la tête, enfouie dans le sol depuis de longues années, et retrouvée à quelque distance du corps. Ainsi complétée, la statue montre Déméter assise sur un siège carré, la tête couverte d'un voile, et vêtue d'un himation négligemment drapé, qui forme autour du buste des plis pressés et souples [1]. Si l'on était tenté de dénier à l'art grec le don de l'expression des sentiments, en vertu d'une théorie qui a longtemps fait loi, l'étude de la statue de Cnide suffirait à dissiper cette erreur. Je ne sais rien de plus pénétrant que le sentiment de mélancolie dont le beau visage de la déesse est empreint. Les yeux rêveurs, la bouche où s'ébauche une sorte de sourire attristé, le voile jeté comme au hasard sur la chevelure, tout cela compose une physionomie d'un charme infini. Ajoutez que la tête est sculptée dans un morceau de marbre différent du bloc d'où la statue a été tirée : il a un éclat transparent et des reflets d'ivoire dont la vue de l'original peut seul donner une idée exacte; cette particularité prête au visage une étrange expression de vie. Il n'y a pas de statue antique où soit marqué avec plus de force le sentiment de maternité douloureuse qui est le caractère distinctif de la grande figure de Déméter [2].

Si l'on s'accorde à regarder la statue de Cnide comme une œuvre du IVe siècle, ce n'est là qu'une hypothèse. Nous trouvons au contraire dans la salle d'Éphèse une série de sculptures dont la date peut être fixée à quelques années près; ce sont les débris de la décoration sculpturale du temple d'Artémis à Éphèse. On sait comment l'ancien Artémision d'Éphèse fut détruit dans l'incendie qu'alluma follement Érostrate, en 356, la nuit même où naissait Alexandre. Le nouveau temple, construit par Deinocratès, Démétrios et Paionios, n'était sans doute pas terminé quand Alexandre, passant en Ionie, en 334, offrit aux Éphésiens de payer les dépenses déjà faites, si ceux-ci l'autorisaient à y inscrire son nom; proposition que repoussèrent les habitants de la ville, jaloux de ne devoir qu'à eux-mêmes la construction de leur plus célèbre sanctuaire. Les travaux durèrent jusqu'en 323; mais au moment du passage d'Alexandre, le gros œuvre était certainement terminé [3]. Les sculptures peuvent avoir été exécutées dans cet inter-

1. La statue a été publiée en héliogravure dans les *Monuments de l'art antique* de O. Rayet, avec une notice à laquelle nous renvoyons le lecteur.

2. Voir les fines remarques de M. H. Brunn, *On the Demeter of Cnidus*, dans les *Transactions of the royal Society of literature*, 2e série, t. XI, p. 80.

3. Voy. O. Rayet et A. Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, t. II, p. 6.

valle de onze années. C'est encore à des fouilles anglaises qu'on en doit la découverte. Au lendemain de la publication de l'ouvrage de M. Falkener sur le temple d'Artémis [1], un architecte anglais, M. Wood, entreprit de demander à des explorations méthodiques la solution des problèmes qu'avait soulevés M. Falkener. Les fouilles durèrent de 1863 à 1874. Grâce à des subventions octroyées par les *trustees* du British Museum, et qui ne s'élevèrent pas à moins de 16,000 livres, le patient explorateur put dégager l'emplacement du temple. Au point de vue d'une restauration complète de l'édifice, les fouilles, il est vrai, n'ont pas donné tous les résultats qu'on en attendait, et il faut encore faire une large part aux hypothèses [2]. On peut tout au moins juger, par les membres d'architecture qu'a rapportés M. Wood, quel degré de richesse avait atteint l'ordre ionique. C'est, en effet, le moment où Pythios déploie, dans la construction du temple d'Athéna Poliade à Priène, toutes les ressources de l'ionique, et en démontre la supériorité dans des traités auxquels Vitruve fait souvent allusion.

Parmi les plus heureuses trouvailles de M. Wood, il faut citer cinq tambours de colonnes sculptés en relief, et provenant certainement du temple. Un passage de Pline, souvent controversé, nous apprenait que sur le chiffre total des colonnes, trente-six étaient sculptées (*columnae caelatae*) et que l'une d'elles était l'œuvre de Scopas [3]. Cette décoration, dont on ne connaissait pas d'exemple, ne laissait pas de paraître suspecte. La solution du problème est aujourd'hui fort claire. Le temple avait à chaque façade dix-neuf colonnes, dont les tambours inférieurs étaient ornés de bas-reliefs [4]. Il est même très vraisemblable que les architectes n'avaient fait que reproduire un système de décoration déjà employé dans l'ancien Artémision. Les fragments de sculptures archaïques que nous avons signalés dans notre précédent article donnent à cette hypothèse toute l'apparence de la certitude; ils expliquent cette disposition si peu conforme aux habitudes grecques.

Les morceaux conservés à Londres sont d'importance inégale. Nous plaçons sous les yeux du lecteur celle des colonnes sculptées

1. Edward Falkener, *Ephesus and the temple of Diana*, Londres, 1862.

2. Voir la restauration de l'Artémision proposée par M. Wood, dans le livre où il a exposé les résultats de ses fouilles : *Discoveries at Ephesus*, Londres, 1877.

3. Pline, *Natur. Hist.*, XXXVI, 14, 95.

4. Ils figurent sur une médaille du temps d'Hadrien, représentant le temple d'Éphèse : Wood, *ouvr. cité*, p. 266.

qui est le mieux conservée. Le sujet parait emprunté à la légende d'Alceste [1]. Dans la partie qui reste cachée sur notre dessin, le dieu des Enfers, Hadès, est assis, et près de lui se tient debout Perséphoné. A gauche du couple infernal, Hermès Psychopompe, tenant le caducée, s'apprête à reconduire Alceste à la lumière du jour, et, la tête levée, il tourne les yeux vers les régions supérieures où il va entraîner l'épouse d'Admète. Celle-ci, rendue à la vie par l'intervention des dieux, semble arranger les plis de son himation, et se préparer à suivre son guide. Enfin un génie ailé, portant une épée soutenue par un baudrier, représente, suivant l'explication de M. C. Robert, le dieu de la mort, Thanatos, contemplant la victime qui va lui échapper. Le style est d'une grande simplicité. Nulle recherche dans ce modelé uni et souple, qui donne à la figure d'Hermès une parfaite distinction. Dans celle d'Alceste, le mouvement des draperies a une grâce sévère qui rappelle les meilleures traditions du ve siècle. A quel artiste peut-on attribuer les sculptures des colonnes d'Éphèse? C'est là un point qui reste fort douteux. Pline dit, il est vrai, que Scopas avait sculpté une des colonnes (*una a Scopa*). Mais le passage semble avoir été altéré par un copiste, et si l'on admet une correction maintes fois proposée, il faut simplement y lire que les colonnes étaient sculptées sur le tambour inférieur (*caelatae imo scapo*). En tout cas la colonne que nous avons décrite pourrait difficilement être attribué à Scopas. Suivant la remarque de M. Murray, le style retarde sur celui du maître parien [2]; il rappelle la frise du Parthénon beaucoup plus que celle du Mausolée d'Halicarnasse.

En même temps que les colonnes sculptées, M. Wood a retrouvé de larges blocs quadrangulaires, décorés à la partie supérieure de rais de cœur et de rangs de perles, et couverts de sculptures en très haut relief, malheureusement très mutilées. On n'y distingue guère avec certitude que le combat d'Héraclès contre l'Amazone Hippolyte. Par une disposition très digne d'attention, les bas-reliefs continuent sur les angles qu'ils cachent et couvrent presque entièrement. Quelle était la place de ces sculptures dans la décoration du temple? La

1. C'est l'interprétation qu'en a donnée M. C. Robert (*Thanatos*, p. 37) et qu'adopte O. Rayet (*Monuments de l'art antique*, t. II). M. Benndorf, au contraire, reconnaît ici la scène du jugement de Pâris et donne à la figure ailée le nom d'Éros. *Bullettino della commissione arch. communale di Roma*, 1886, p. 54 et suivantes.

2. Murray, *Greek sculpture*, t. I, p. 304.

question a été très discutée. Une chose au moins est certaine, c'est qu'il ne faut pas songer, comme l'a fait M. Wood, à reconnaître ici les morceaux d'une frise de l'entablement : une frise d'aussi grandes proportions, d'un relief aussi prononcé, aurait écrasé les chapiteaux



FRAGMENT DU QUADRIGE DE PYTHIOS.

(Tombeau de Mausole. — British Museum.)

et inquiété le regard. D'ailleurs, la partie supérieure des blocs montre la trace de lignes circulaires, indiquant qu'ils ont servi de base à des colonnes. Seraient-ce donc, comme l'ont pensé MM. Fergusson et Murray [1], les piédestaux des colonnes sculptées? Nous

1. Fergusson, *Temples of Ephesus and Didymi*, dans les *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, 1877, p. 85; Murray, *Greek sculpture*, II, 304. M. Newton repousse aussi l'hypothèse de M. Wood, *Guide to the sculpt., Elgin room*, p. 57, part. II.

sommes bien tenté de le croire. Avec leurs reliefs très accusés, ces bases pouvaient offrir aux colonnes sculptées des supports plus robustes et plus amples que les tores et les scoties sur lesquels on les fait poser d'habitude [1]. Ajoutons qu'en dépit de leur état de mutilation ces bas-reliefs présentent un réel intérêt pour l'histoire de l'art. Vous y trouvez déjà le modelé puissant, le sens décoratif qui font l'originalité de la frise de Pergame [2]. Les artistes qui travaillaient pour Attale et pour Eumène avaient-ils eu des précurseurs dans ce genre un peu théâtral que les fouilles de M. Humann nous ont révélé? Quand on étudie les bases d'Éphèse, on est porté à admettre qu'il n'y a là rien d'inadmissible.

VIII.

Les marbres d'Éphèse étaient autrefois réunis avec ceux du Mausolée d'Halicarnasse dans une même salle, de dimensions insuffisantes. Mais le British Museum a l'heureux privilège de pouvoir s'étendre, et de ne pas ménager l'espace. Aussi, depuis l'année 1882, les sculptures d'Halicarnasse occupent-elles une vaste et belle galerie, située en contre-bas de la salle de Phigalie, et où l'on accède par un escalier monumental du meilleur effet. Un catalogue spécial, récemment publié par M. Newton, contient la description des marbres [3]. En outre, l'administration du musée a fait placer dans la galerie des gravures et des plans extraits de l'ouvrage de M. Newton sur Halicarnasse; rien ne manque donc au visiteur pour s'orienter parmi les débris du Mausolée.

C'est entre les années 353 et 349 que fut élevée, par les soins de la reine de Carie Artémise, la sépulture fameuse qui devait immortaliser le nom de son mari, Mausole. Ce prince, que Pline appelle dédaigneusement un petit roi de Carie (*regulo Cariae*) était en réalité une sorte de satrape, vassal du roi de Perse; il gouvernait, en vertu d'un droit devenu héréditaire dans sa famille, une province à demi indépendante, que des liens très faibles rattachaient à l'empire du grand roi. Quand il transporta sa résidence de Mylasa à Halicarnasse,

1. Voy. la restauration d'une colonne sculptée : Lucy M. Mitchell, *History of ancient sculpture*, p. 534.

2. La comparaison est rendue très facile au British Museum, grâce aux moulages de la frise de Pergame, disposés dans la salle d'Éphèse.

3. *A guide to the Mausoleum room*, 1886.

il embellit cette dernière ville, et en fit une cité magnifique, plus grecque qu'asiatique. Peut-être est-ce de son palais que provient un élégant bas-relief, représentant une course de cavaliers, retrouvé récemment par la mission autrichienne qui visita la Carie en 1881 [1]. A sa mort, en 353, sa veuve Artémise fit éclater sa douleur avec un faste tout oriental : concours de poésie et d'éloquence, rien ne manqua pour que les vertus du roi défunt fussent dignement célébrées. Mais c'est surtout dans la construction du tombeau de Mausole qu'Artémise déploya un luxe extraordinaire. L'architecte Pythios, qui devait consacrer sa réputation en élevant, quelque années plus tard, le temple de Priène, dressa le plan du Mausolée de concert avec Satyros, et exécuta une partie des sculptures; les autres furent confiées à des artistes de l'école attique, Timothéos, Bryaxis, Léocharès, et à Scopas, qui achevait alors en Asie Mineure une brillante carrière commencée dans le Péloponèse. L'antiquité tout entière compta le Mausolée au nombre des sept merveilles du monde.

Le tombeau de Mausole resta longtemps intact [2]. Grâce à son caractère de monument funéraire, il put échapper aux iconoclastes, et subsister pendant toute la durée de l'Empire byzantin. Nous ignorons à quelle date l'édifice commença à se ruiner; mais il est certain que la destruction en fut singulièrement activée par les chevaliers de Saint-Jean. En 1402, ils entreprirent de fortifier la petite presqu'île qui commande le port actuel de Boudroum; les débris du Mausolée fournirent d'abondants matériaux pour la construction du château de Saint-Pierre, bâti sous la direction du chevalier allemand Henry Schlegelholt. En 1522, les chevaliers réparèrent et agrandirent les fortifications, pour les mettre en état de résister à l'attaque du sultan Soliman : nouvel emprunt aux marbres du Mausolée. Cette fois, on découvrit la chambre inférieure, encore ornée de sculptures, qui allèrent alimenter le four à chaux [3]. L'emplacement même du tombeau de Mausole était devenu méconnaissable, quand, en 1846, lord Stratford de Redcliffe envoya en Angleterre des bas-reliefs détachés des murs du château de Boudroum.

1. Benndorf et Niemann, *Reisen in Lykien und Karien*, 1884, p. 12.

2. Voy. sur l'histoire du Mausolée, Newton : *Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, t. Ier, p. 72 et suiv., et un intéressant article de Beulé, *Fouilles et Découvertes*, t. II, p. 271 et suivantes.

3. M. Newton a reproduit, dans l'ouvrage cité plus haut, une curieuse relation de cette découverte donnée par Guichard : *Funérailles des Romains, Grecs*, etc. Lyon, 1581, III, p. 378-381.

Ces sculptures éveillèrent l'attention, et un officier de la marine anglaise, le lieutenant Spratt, fut chargé de rechercher l'emplacement du Mausolée. Enfin, au mois d'avril 1855, M. Newton arrivait à Halicarnasse, étudiait sur place la question, et, l'année suivante, commençait des fouilles qui devaient justifier toutes ses prévisions.

Si les sculptures aujourd'hui conservées dans la salle du Mausolée ont amplement récompensé les recherches du savant archéologue anglais, une restauration d'ensemble de l'édifice n'en reste pas moins matière à discussions. Nous ne parlons pas des restitutions tout à fait conjecturales proposées par Falkener et Cockerell avant les fouilles d'Halicarnasse [1]. Mais, depuis les découvertes de M. Newton, MM. Pullan et Fergusson, mettant à profit les trop rares données qu'ont fournies les fouilles, se sont attaqués à ce problème [2]. Plus récemment, un ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, M. Bernier, a de nouveau étudié la question, et sa restauration du Mausolée, conservée à l'École des Beaux-Arts, corrige sur plusieurs points les erreurs de ses devanciers.

Le monument, dont Pline nous a laissé une brève description [3], comportait un soubassement, analogue à celui du monument des Néréides à Xanthos. Cette base supportait un édifice ionique, plus long que large, et entouré d'une colonnade. Au-dessus s'élevait une pyramide, faite de degrés superposés et dont M. Newton a retrouvé les débris. C'était comme un socle immense, sur lequel se dressait le quadrige sculpté par Pythios, et dont les débris sont conservés au British Museum. On peut discuter sur les détails. Tout au moins la restauration de M. Bernier [4] nous donne l'image la plus juste qu'on puisse

1. Cf. le mémoire de Caylus, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. XXVI, p. 321.

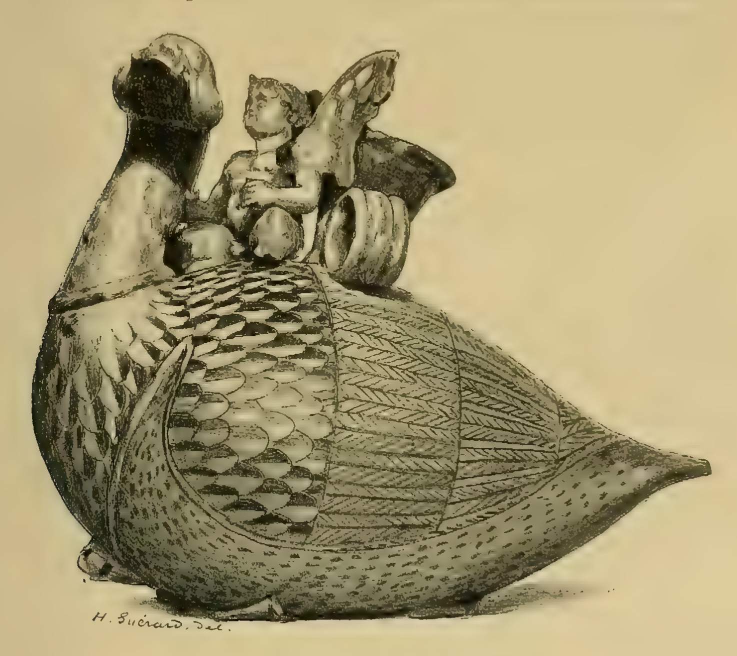
2. Voy. la restauration de M. Pullan, dans l'ouvrage de M. Newton; *Halicarnassus*, etc., pl. XVIII et suivantes. Cf. Fergusson, *The Mausoleum at Halicarnassus restored*, 1862. On trouvera une critique très juste de ces restaurations dans l'article de Beulé cité plus haut.

3. Pline, *Natur. Histor.*, XXXVI, 30.

4. Nous ne pouvons entrer ici dans le détail, ni décrire la disposition intérieure du Mausolée tel que le restitue M. Bernier. Bornons-nous à indiquer que M. Bernier place dans le soubassement une chambre inférieure. La pyramide est évidée, et la chambre supérieure est ainsi surmontée d'une sorte de coupole allongée, formée par des assises en encorbellement comme dans le tombeau de Mycènes connu sous le nom de Trésor d'Atrée. Quant à la décoration extérieure, M. Bernier semble avoir résolu définitivement la question très controversée de l'arrangement des frises.

espérer de cet édifice qui étonna la Grèce, au moins autant par son étrangeté et par le mérite de la difficulté vaincue, que par le talent dont les architectes avaient fait preuve.

La décoration sculpturale comportait d'abord trois frises de dimensions inégales, dont le British Museum possède des fragments. L'une d'elles représentait une Centauromachie. Sur une autre était



EROS SUR UN CANARD.

(Vase en terre vernissée. — British Museum.)

figurée une course de chars. Cette dernière, sculptée dans un marbre très fin et très blanc, avec un relief très ressenti et travaillé dans le style de la frise du Parthénon, occupait certainement une place très en vue; aussi ne peut-on que souscrire à l'opinion de M. Bernier, qui la fait courir autour du soubassement, à la partie supérieure. La troisième frise, représentant le combat des Grecs et des Amazones, faisait partie de l'entablement. C'est la plus complète; elle ne compte pas moins de dix-sept morceaux, y compris celui qui, après avoir été conservé longtemps à Gênes, dans la villa di Negro, a été acheté

en 1865 par le musée au marquis Serra[1]. Bien que les différences d'exécution soient sensibles dans les divers fragments de la frise, celle-ci offre cependant une grande unité de composition. Le bas-relief y est partout traité de la même manière. Les personnages sont disposés sur un fond peu chargé, et forment des groupes nettement détachés les uns des autres. Mais ce qui frappe surtout, c'est la précision presque métallique du travail, qui ne va pas sans une certaine sécheresse, accusée encore par la saillie très prononcée du relief; on est loin du modelé souple et fondu de la frise du Parthénon. Le sujet, maintes fois traité, imposait aux sculpteurs le devoir de le renouveler; ils y ont réussi, en cherchant surtout le pathétique, la vie et le mouvement, au risque de tomber dans l'excès. C'est avec une verve étonnante qu'ils ont jeté dans le champ du bas-relief ces personnages aux attitudes violentes, dont les lignes contrariées se croisent et se heurtent. Ajoutez que la recherche de l'élégance a conduit les artistes à allonger les proportions des personnages, jusqu'à les rendre parfois inquiétantes; témoin ce morceau de la frise où un Grec au corps effilé couvre de son bouclier un guerrier tombé. En revanche, certaines figures sont d'une élégance charmante, par exemple l'Amazone qui occupe la droite du morceau de frise reproduit par notre gravure; le bras levé, elle s'avance vivement au secours de sa compagne terrassée par un Grec; sa tunique courte, serrée à la taille, dessine des formes élancées, tandis que son manteau flotte comme une écharpe autour du bras gauche. Il y a là une alliance de la grâce et du mouvement que les sculpteurs de la frise n'ont pas toujours réalisée avec autant de bonheur.

Faut-il, comme l'ont fait certains critiques, prononcer ici le mot affligeant de décadence? A coup sûr. si l'on compare la frise du Mausolée à celle du Parthénon, on sera tenté de la juger sévèrement. Mais est-il juste d'écraser sous le poids d'une telle comparaison un art vaillant et chercheur, dont les audaces mêmes affirment la vitalité? Il vaut mieux faire la part des qualités charmantes qui s'y déploient, et réserver ses sévérités pour le moment où la sève sera épuisée sans retour. Avec la frise du Mausolée, nous sommes en présence d'une école qui sait encore créer, et qui, loin de se perdre dans des répétitions stériles, suit résolument une tradition nouvelle.

1. C'est le morceau dont nous donnons un dessin. M. Brunn a émis des doutes sur le rapport de cette dalle sculptée avec la frise du Mausolée (*Berichte der bayer. Akademie*, 1882). Mais M. Newton n'hésite pas à la classer parmi les fragments de la frise de l'ordre.

Le témoignage de Pline nous apprend que Scopas, Bryaxis, Timotheos et Léocharès avaient travaillé au Mausolée : chacun d'eux aurait exécuté les sculptures de l'une des faces de l'édifice; celles de la face orientale auraient été l'œuvre de Scopas. On a naturellement attribué au maître de Paros les parties de la frise trouvées à l'est du monument, et M. Treu a même cherché à confirmer cette attribution en rapprochant de la frise orientale les fragments provenant du fronton de Tégée exécuté par Scopas [1]. S'il n'est pas téméraire de reconnaître dans ces morceaux l'inspiration d'un des grands maîtres du IVe siècle, il faut bien avouer qu'il est difficile de prendre au pied de la lettre l'indication donnée par Pline. Imagine-t-on chacun des quatre artistes sculptant strictement sa part dans les trois frises, au risque de compromettre l'unité de la composition? Nous aimons mieux croire, avec Beulé, que le témoignage de Pline s'applique beaucoup plutôt aux statues répandues à profusion sur les quatre faces du monument. C'est là, et non dans les frises, que les sculpteurs avaient dû mettre le meilleur de leur talent. Malheureusement il ne nous est parvenu qu'une bien faible partie des figures en ronde bosse; combien ont péri dans les fours à chaux des chevaliers de Rhodes!

Un très beau fragment de statue équestre peut nous donner une idée du caractère décoratif des statues du Mausolée. C'est un cavalier en costume asiatique, portant les anaxyrides, représenté sans doute terrassant un ennemi. Peut-être, suivant la conjecture de M. Newton, était-ce un prince carien de la famille d'Hécatomnos, le père de Mausole. Chose curieuse, le fragment a dû rester assez longtemps à l'air libre, car on y remarque des traces de balles, comme s'il avait servi de cible aux mousquets des Turcs de Boudroum. Toute mutilée qu'elle est cette statue est d'une admirable exécution; on peut la compter parmi les morceaux de maîtrise du Mausolée. Les draperies sont d'une facture souple et grasse, et les flancs du cheval, creusés par le mouvement violent de l'animal qui se cabre, sont modelés avec une largeur létonnante. On aimerait à reconnaître ici la main de Scopas; mais equel des quatre artistes cités par Pline avait exécuté ce morceau?

Les huit lions exposés dans la salle du Mausolée sont de simples figures décoratives, que M. Bernier, dans sa restauration, place au pied de la pyramide, au-dessus de l'entablement. Le travail n'en est pas très poussé; on y a observé des traces de couleur brun-rouge

1. G. Treu, *Mittheilungen des deutsch. arch. Inst.*, t. VI, p. 412.

indiquant que le sculpteur avait laissé au peintre le soin de compléter l'exécution des figures. En outre le type est purement conventionnel, et la tête, avec la crinière divisée par mèches, trahit plutôt le souvenir d'un modèle d'atelier que l'observation directe de la nature. Malgré tout, ces animaux ont une fière tournure. On imagine facilement que, rangés autour du tombeau comme des gardiens fidèles, la tête haute, la gueule entr'ouverte, ils devaient concourir heureusement à l'effet d'ensemble cherché par les artistes du Mausolée.

Avec les débris du quadrige qui surmontait la pyramide, nous ne sommes plus en présence d'une œuvre anonyme. L'auteur en est connu : c'est Pythios, à la fois architecte, sculpteur et écrivain, génie audacieux et puissant, à qui sans doute il faut faire honneur de la hardiesse de conception dont témoigne le Mausolée. De ce quadrige colossal, il ne reste malheureusement qu'une roue, l'arrière-train d'un cheval et l'avant-train d'un autre, reproduit par notre gravure. La tête est encore garnie d'une têtière en bronze ornée de ces rondelles que les Grecs appelaient φάλαρα. L'encolure large, le poitrail robuste, la tête un peu massive, la crinière tombante, et non pas coupée droit comme au Parthénon, tout cela compose un type de cheval qui n'est plus celui de l'école attique du ve siècle. A vrai dire, on pense plutôt aux chevaux de l'art gréco-romain [1] et à ceux de la Renaissance, si souvent imités de l'antique. Qu'on se rappelle, par exemple, le superbe buste de cheval en bronze du Musée de Naples, où Winckelmann reconnaissait une œuvre antique, et dont l'attribution à Donatello paraît certaine [2] : le cheval de Pythios s'en rapproche plus que de l'admirable tête si fine et si nerveuse du coursier de Séléné dans le fronton oriental du Parthénon. C'est que Pythios est en réalité un Asiatique, un des précurseurs des écoles de Tralles et de Pergame, qui sous les successeurs d'Alexandre représenteront brillamment cet art hellénistique d'où dérive en droite ligne l'art gréco-romain.

On considère généralement comme probable que les statues de Mausole et d'Artémise faisaient partie du groupe sculpté par Pythios. Toutefois, il est permis d'en douter. Les deux statues pouvaient être placées dans la *cella* de l'édifice ionique, et le soin avec lequel elles sont travaillées dans le moindre détail ne contredit pas cette hypo-

1. Nous signalerons en particulier un buste de cheval, provenant de Civita Lavinia, récemment donné au British Museum par sir John Savile Lumley et placé dans la salle d'Éphèse.

2. *Gazette archéologique*, 1884, pl. IV. Cf. E. Müntz, *Donatello*, p. 72.

thèse. Mausole est représenté debout, dans une attitude d'apothéose, vêtu d'une tunique et d'un ample manteau aux plis curieusement refouillés. Ce qui frappe surtout, c'est le caractère réaliste du visage, qui a toute l'apparence d'un portrait : « C'est, dit M. Perrot, l'impression que donnent tous les traits, la largeur du crâne, le



LIBYEN.

(Tête en bronze trouvée à Cyrène. — British Museum.)

front bas encadré de grands cheveux, la saillie de l'arcade sourcilière, l'œil enfoncé, le nez long et droit, la bouche à demi cachée par une forte moustache qui va rejoindre une barbe frisée et coupée très court[1]. » La tête est mutilée dans la statue d'Artémise, mais l'ensemble présente le même travail très poussé, le même parti décoratif dans l'agencement des plis du costume. Si les deux statues, en raison de leur taille colossale, offrent un aspect imposant, il faut bien recon-

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1875, p. 908.

naître que le charme en est absent. On peut admirer la délicatesse du travail, le raffinement même de l'exécution ; mais ces proportions démesurées inquiètent le regard, et on ne peut se défendre de songer que le talent de l'artiste eût été plus à l'aise dans une œuvre de dimensions plus réduites.

En résumé, les marbres du Mausolée nous présentent un ensemble infiniment précieux pour l'histoire de la sculpture grecque. Il n'y a pas de monuments qui nous fassent connaître avec plus de précision l'état de la sculpture attique au milieu du IVe siècle. Nous y saisissons sur le vif les qualités charmantes, et aussi les défauts du style nouveau, inauguré par Scopas. Nous y voyons se développer, avec Pythios, un art puissant et grandiose, dont on ne saurait méconnaître la parenté avec celui des écoles asiatiques contemporaines des successeurs d'Alexandre.

Si l'étude des morceaux d'architecture conservés au British Museum devait trouver place dans ces pages, il faudrait nous arrêter aux débris du temple de Priène, retrouvés par M. Poplewell Pullan [1], et qui ont fourni à M. A. Thomas, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, le sujet d'une belle restauration. On sait que Pythios fut aussi l'architecte du temple qu'Alexandre consacra vers 334 à Athéna Poliade [2]. Il ne reste par malheur que bien peu de chose de la décoration sculpturale. Des morceaux d'une frise en haut relief qui ornait soit le mur intérieur de la *cella*, soit la balustrade placée devant la statue de la déesse ; une tête de femme du même style qu'un fragment de statue trouvé au Mausolée : c'est assez pour nous montrer que les mêmes artistes avaient travaillé à Halicarnasse et à Priène, mais trop peu pour nous permettre de porter un jugement certain sur la valeur de ces sculptures.

IX.

Nous nous sommes attardé aux œuvres grecques des VIe, Ve et IVe siècles. Ce sont les époques fécondes entre toutes, et c'est là notre excuse. L'espace nous manquerait pour signaler autrement qu'en passant les statues gréco-romaines qui constituent l'ancien

1. Voy. *Ionian Antiquities*, vol. IV. Cf. O. Rayet et Albert Thomas, *Milet et le golfe Latmique*, vol. II.

2. Le British Museum possède un morceau d'une des antes où est gravée la dédicace. Cf. *Corpus Inscr. graec.*, n° 2904.

fonds du musée. Ce n'est pas qu'on n'y puisse trouver des morceaux dignes d'attention. Le jeune Satyre portant Dionysos enfant, qui offre de si curieuses analogies avec une terre cuite du Louvre trouvée à Myrina [1], la Vénus dite *Townley*, découverte à Ostie, la tête d'Apollon de l'ancienne collection Pourtalès, le bas-relief de l'Apothéose d'Homère signé par Archélaos de Priène, la Clytie, la belle suite des bustes romains, mériteraient plus qu'une brève mention. Mais il faut nous borner, et d'ailleurs les salles dites gréco-romaines ne contiennent pas à vrai dire d'œuvres qui puissent surprendre les visiteurs familiarisés avec les galeries du Louvre.

Nous passons aussi sous silence, bien à regret, la riche série de vases qui contient tous les spécimens de la céramique grecque, depuis les vases à décor oriental jusqu'aux grandes amphores apuliennes [2]. Nous nous contenterons de placer sous les yeux du lecteur une des plus intéressantes acquisitions faites depuis ces dernières années. C'est un de ces vases en forme d'animal dont le goût était si répandu en Grèce à partir du IVe siècle. Un Eros ailé a pris un canard pour monture; assis sur le dos de l'oiseau, il semble le guider à l'aide de rênes, et le canard paraît voguer paisiblement, la tête tournée, comme s'il obéissait à la pression du mors. A ne considérer que le sujet, on reconnaît une de ces fantaisies que les artistes de l'époque alexandrine ont multipliées à l'infini; si l'on observe la technique, on y trouvera la confirmation de la date que le choix du motif fait pressentir. Le groupe est en terre vernissée; le fond de l'émail est d'un blanc jaunâtre, et le détail des plumes, dessiné d'une manière toute conventionnelle, mais avec une finesse remarquable, a été peint à l'aide d'une couleur gris rosé, posée avant la couche d'émail. Ce joli groupe a été trouvé dans un tombeau de Tanagra, en même temps que des vases à émail bleu pâle, qui, après avoir fait partie de la collection Sabouroff, ont été acquis par le Musée de Berlin [3]. Or, cette technique est celle des terres vernissées de l'Égypte, et les Grecs ne l'ont employée que très rarement [4]. Il est donc vraisemblable qu'en dépit de sa pro-

1. Elle a été publiée par M. Pottier, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1885, p. 359. Cf. Pottier et Reinach, la *Nécropole de Myrina*, pl. XXVI.

2. Un nouveau catalogue des vases paraîtra prochainement par les soins de M. Cecil Smith, attaché au département des Antiques.

3. Furtwaengler, *Vasen sammlung im Antiquarium*, n° 2941. Cf. la notice de la pl. LXX de la *Collection Sabouroff*, où M. Furtwaengler signale aussi le vase de Londres; il le donne à tort comme étant en verre.

4. Voy. L. Heuzey, *Catalogue des figurines antiques du Louvre*, p. 6.

venance tanagréenne, ce vase a été fabriqué à Alexandrie; c'est une hypothèse fort plausible d'admettre que, sous les successeurs d'Alexandre, des potiers alexandrins avaient remis à la mode ce genre de céramique, produit de l'industrie nationale de l'Égypte.

Les deux salles où sont réunis les bronzes antiques contiennent d'intéressants spécimens d'un art où les Grecs ont excellé. On sait quelle place occupent dans l'histoire de la sculpture grecque ces écoles de bronziers qui comptent, parmi leurs représentants les plus illustres, les premiers des maîtres de la statuaire. Malheureusement, nous ne pouvons entrevoir leur œuvre que confusément, à l'aide des textes, et des répliques en marbre qui sont loin de rendre toutes les qualités des originaux. Les grandes statues en bronze sont de véritables raretés; on est trop heureux d'en posséder des fragments échappés par hasard à la destruction. A ce point de vue le British Museum est fort bien partagé. Il faut compter parmi les pièces capitales du musée la belle tête en bronze d'Aphrodite, trouvée près d'Erzindjàn, en Arménie. M. Reinach en ayant donné récemment un dessin ici même [1], je crois inutile d'en faire la description. Les lecteurs de la *Gazette* se rappellent cette tête à la bouche souriante, à l'ovale d'un contour plein et ferme, et dont la chevelure, largement massée, offre des lignes d'une grâce infinie. M. Rayet n'hésite pas à l'attribuer à l'école de Praxitèle. Un autre fragment de statue, de grandeur naturelle, attire aussi l'attention. C'est une tête en bronze, trouvée à Cyrène par deux officiers de la marine anglaise, MM. Smith et Porcher, et représentant un Libyen. Par le réalisme dont elle est empreinte, par le soin minutieux avec lequel l'artiste a rendu la chevelure drue et bouclée, les lèvres saillantes, la barbe courte et rare, ce bronze mérite de figurer à côté de la curieuse tête d'un vainqueur aux jeux olympiques, découverte dans les fouilles allemandes. On y retrouve le même souci de réalisme, qui s'attaque aux traits les plus particuliers du type individuel, et qui se fait jour dans l'art grec avec les successeurs de Lysippe. La jambe de bronze achetée par le British Museum à M. E. Piot est bien connue à Paris. On a pu la voir à l'Exposition du Trocadéro en 1878, et la *Gazette* en a fait mention [2]. Cette jambe, chaussée d'une cnémide que décore

1. *Courrier de l'art antique*, *Gazette* du 1er septembre 1886, p. 249. O. Rayet en a donné une belle héliogravure dans le t. II des *Monuments de l'art antique*.

2. T. XVIII, 1878, p. 116. Elle a été récemment publiée dans le *Journal of hellenic studies*, pl. LXIX, 1886.



APHRODITE DÉTACHANT SA SANDALE.

(Bronze grec. — British Museum.)

une tête de Gorgone, est d'un modelé précis, que rehausse encore la belle patine verte dont elle est revêtue. C'est l'œuvre estimable d'un fondeur de la Grande-Grèce; mais nous hésiterions à y reconnaître, avec des admirateurs enthousiastes, un spécimen de la grande sculpture du ve siècle.

Nous risquerions de fatiguer le lecteur si nous énumérions en détail les diverses séries que forment les bronzes grecs : miroirs gravés ou à reliefs, armes, objets votifs, figurines et statuettes. Citons tout au moins les belles pièces d'armures connues sous le nom de bronzes du Siris [1] et trouvées à Saponara, près de l'emplacement de Grumentum, dans l'ancienne Lucanie. Bröndsted, qui en fit l'acquisition, en 1833, les céda pour la somme de 1,000 livres au British Museum. Ce sont des épaulières de cuirasse ornées de bas-reliefs représentant le combat d'Ajax contre une Amazone. L'exquise finesse du style, le mouvement des draperies, dénotent une œuvre grecque de la meilleure époque; on ne saurait la comparer qu'au délicat bas-relief figuré sur un garde-joue de casque trouvé à Dodone par M. Carapanos [2]. Ces pièces si curieusement travaillées décoraient à coup sûr l'armure d'un chef grec, et l'on a même essayé de déterminer le nom du possesseur de cette cuirasse. Pour Bröndsted, ce serait Pyrrhus; pour François Lenormant, l'armure pourrait être à la rigueur celle d'Alexandre le Molosse, tué dans un combat contre les Lucaniens [3]. Si l'on tient à prêter à tout prix un intérêt historique aux bronzes de Saponara, on peut choisir entre ces deux hypothèses. Nous nous contenterons d'y voir une œuvre charmante du IVe siècle, digne d'un élève de Scopas ou de Lysippe.

Parmi les figurines de bronze, nous choisirons, pour en donner le dessin, une statuette d'Aphrodite trouvée en Grèce. Les bras sont brisés, mais le mouvement du corps, la jambe gauche relevée, le buste penché en avant, indiquent qu'elle s'appuyait de la main gauche sur un support, pour dénouer de l'autre les attaches de sa sandale, dans l'attitude de la victoire sur les bas-reliefs du temple d'Athéna Niké. C'est là un sujet souvent traité, et il serait facile de rapprocher du bronze de Londres d'autres monuments qui ne laissent pas de doute sur ce point. Mais, dans plusieurs de ces répliques, le motif se complique d'accessoires, comme la draperie qui s'arrondit au-dessus

1. Ils ont été publiés par Bröndsted, *Bronzes of Siris*, 1836. Cf. le dessin qu'en a donné M. Perkins, *American journal of archæology*, 1885, pl. VI.

2. Voy. Carapanos, *Dodone et ses ruines*, pl. XV.

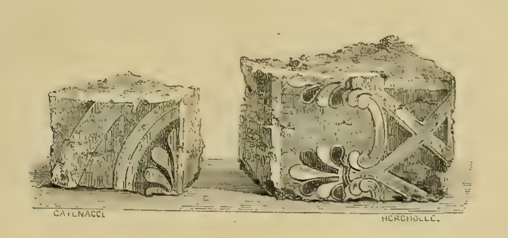
3. *La Grande Grèce*, I, p. 447.

de la tête d'Aphrodite dans un petit bronze trouvé en Hongrie [1]. Ici, point de ces superfluités; rien qu'une élégante silhouette qui dessine les formes élancées et juvéniles de la déesse. La grâce du mouvement, la délicatesse du modelé, aussi bien que la sobriété avec laquelle le sujet est traité, nous ramènent très près de l'époque où le motif d'Aphrodite dénouant sa sandale est entré dans l'art grec, c'est-à-dire au temps de Praxitèle et de son école. Le bronze de Londres paraît dériver directement d'un original du IVe siècle.

Dans cette revue trop sommaire des richesse d'art accumulées au British Museum, nous aurions à nous reprocher bien des omissions. Nous en avons dit assez pour montrer quelle collection incomparable l'Angleterre a su former, avec une persévérance et un esprit de suite auxquels il n'est que juste de rendre hommage. Les explorations scientifiques ont été constamment encouragées et soutenues par l'administration du Musée et par les pouvoirs publics; rien n'a été négligé pour donner aux collections nationales un rapide accroissement. Cette étude n'eût-elle d'autre objet que de rappeler avec quelle patiente énergie nos voisins ont, en temps opportun, dirigé des fouilles productives, et quel esprit pratique ils ont apporté à ces entreprises, elle aurait encore son utilité. Pour être moins bruyante que d'autres, la lutte n'en est pas moins ardente sur le terrain des explorations scientifiques. A ce point de vue, l'exemple du British Museum est bien fait pour provoquer une émulation salutaire.

MAXIME COLLIGNON.

1. Voy. E. Lœwy, *Arch. epigr. Mitth. aus Œsterreich*, t. VII, pl. III.



GUSTAVE GUILLAUMET



USTAVE Guillaumet, celui qui vient de mourir, travailla sans relâche dans un petit, mais charmant domaine du grand Empire de l'art. Il défricha un large morceau de terrain, recueillit au plein soleil des fruits savoureux et aima son champ de labeur d'un amour désintéressé. La jeune école française perd en lui un artiste hardi, fidèle et convaincu.

Né en plein cœur du vieux Paris, en 1840, Gustave Guillaumet eut pour père un simple teinturier. Il voulut être peintre, il le fut, il le devint. On dit qu'il reçut l'enseignement d'Abel de Pujol, de Picot et de Barrias ; à vingt-trois ans, il concourait pour le prix de Rome de paysage. Il n'eut que le second prix, et ce fut sa première aventure heureuse. Sans hésitation et à l'unanimité, la section de peinture de l'Académie lui avait décerné la première récompense ; les voix des autres sections se portèrent sur un autre candidat ; mais Guillaumet n'en partit pas moins, à ses frais, pour l'Italie... qu'il n'atteignit pas. Un hasard le fit dévier de sa route. Il visita l'Algérie, se connut lui-même en face de la libre nature et ne cessa depuis lors d'explorer en tous sens la terre qu'il avait, pour ainsi dire, découverte dès sa prime jeunesse. Plus tard, une compagne digne de lui le suivit là-bas et lui donna le soutien d'un dévouement et l'aide d'un discernement éclairés. Les amis de Guillaumet savent ce que fut l'homme et combien ce fils de ses œuvres avait le cœur haut placé. Disons avec quelle intelligence il édifia sa vie artistique.

En vingt et quelques années, au prix de onze voyages en Algérie, et jusqu'aux frontières extrêmes de notre colonie, Guillaumet a



FEMME BATTANT SON LINGE (RIVIÈRE D'EL-KANTARA), PAR GUSTAVE GUILLAUMET.

(Dessin au crayon noir rehaussé de blanc.)

fourni une brillante et féconde suite d'œuvres qui, si elles ne sont pas toutes d'une égale valeur, sont toutes d'une égale vérité. Évidem-

ment, il ne savait pas tricher; il ignorait l'artifice, il cherchait le secret d'un art solide. Dans la courte carrière d'un artiste mort à quarante-sept ans, il y a quelque chose de touchant à voir d'aussi constants progrès se manifester d'année en année. Celui dont le siège n'est pas fait à jamais quand il atteint la maturité, celui qui donne encore des promesses au moment où tous les succès viennent à lui, a sans doute le rare privilège d'une âme jeune, sensible, et, pour employer un assez vilain mot germanique, indéfiniment *réceptive*. Je me figure notre ami s'apercevant, à chaque nouveau voyage, avec la même modestie, qu'il était encore loin du but à atteindre, et s'enthousiasmant, à chaque fois, avec la même verdeur d'imagination, pour les mêmes jeux de la nature.

Voici d'abord le relevé des principaux tableaux de Guillaumet qui figurèrent aux expositions et ont pris place dans les musées ; ce sont :

La *Prière du soir* (1863), aujourd'hui au Musée du Luxembourg ;

Le *Marché arabe*, médaillé, et le *Souvenir des environs de Biskra* (1865), au Musée du Lille;

Les *Joueurs de flûte* et la *Veillée au camp* (1866);

Le *Désert* (1867);

La *Famine* (1868);

Le *Soir d'hiver au Maroc*, et le *Campement d'un goum* (1870), ce dernier au Musée de la Rochelle;

Les *Femmes du Douar à la rivière* (1872), qui valurent à l'auteur une seconde médaille au Salon de 1872, et sont actuellement au Musée de Dijon;

Les *Défrichements* (1873);

La *Halte de chameliers* (1875);

Le *Labour* (1876);

Le *Marché arabe* (1878);

La *Vue de Laghouat* (1879), qui est au Luxembourg;

Le *Palanquin* (1880);

L'*Habitation saharienne*, les *Terres labourées* (environs de Gisors), et les *Chiens dévorant un cheval* (aujourd'hui au Musée de Carcassonne), qui parurent au Salon annuel et à l'Exposition triennale de 1883;

La *Seguia* (El-Kantara), au Musée du Luxembourg, et les *Fileuses de laine de Bou-Saada* (1885).

Nous le répétons, — et nous croyons faire l'éloge de Guillaumet en parlant ainsi, — les œuvres que nous avons nommées sont d'une exécution inégale. Le premier tableau, la *Prière du soir*, est un peu sec, un peu monochrome. Le *Désert*, dont nous dirons un mot plus loin, a quelque chose de légèrement exagéré. La *Famine* n'est pas purement originale. Il y a là dedans une certaine préoccupation du

tableau d'histoire : au premier plan, un groupe de gens hâves et faméliques; des corps demi-nus, un vieillard, une matrone, une jeune femme au sein tari et son nourrisson; derrière eux, une rixe et des bras tendus vers un pain qu'on jette par une fenêtre. On sent l'influence occulte des gestes héroïques et des étalages de misère qui sont à leur place dans le *Massacre de Scio*. Et puis, le jeune artiste n'est pas encore maître de son procédé : la *Halte des Chameliers* n'est pas encore simplement peinte : ce sont des chameaux arrêtés au milieu des bagages dont on les a déchargés et autour desquels sont étendus leurs conducteurs. La scène a pour cadre un défilé de montagnes semées de broussailles vertes; le ciel est d'un crépuscule rougeâtre; mais ce sont les couleurs, plutôt que l'impression du soir. Tant il est vrai que la simplicité ne s'acquiert qu'après bien des écoles!

Guillaumet fut bientôt en possession des moyens qu'il cherchait. Il trouva le type parfait d'une expression picturale répondant à un style déterminé. La *Vue de Laghouat*, le *Palanquin*, l'*Habitation saharienne*, les *Chiens dévorant un cheval*, la *Seguia*, les *Fileuses de laine*, les *Tisseuses* inachevées sont enfin d'une volonté artistique arrêtée. Ce sont autant d'œuvres claires, dépouillées de toute convention, empreintes d'un sentiment personnel et vrai, d'une poésie candide et pure.

Guillaumet eut le talent d'écrire en même temps que le talent de peindre. Chacun sait que la *Nouvelle Revue* [1] publia à plusieurs reprises, sous le titre de *Tableaux algériens*, ses vraies et vivantes descriptions des scènes capitales de la vie algérienne; chacun se rappelle les récits de la razzia, de la chasse au faucon, les épisodes de la famine, etc. A chaque page, les détails topiques dessinent avec précision les sites, évoquent les scènes animées. Cela est coloré sans aucune teinte de convention; cela est net et en même temps suggestif. On ne voit nulle part une volonté littéraire; je veux dire par là que Guillaumet n'a pas la préoccupation d'être ou de paraître un écrivain. Un souvenir nous hante en ce moment où nous parlons du double talent de Guillaumet. Un autre nom s'impose à notre mémoire... Mais nous croyons qu'il serait stérile de rapprocher en rien Guillaumet de Fromentin. Attirés en Orient par des raisons différentes, ils n'y ont pas recherché la même chose, ainsi que nous le dirons tout à l'heure. Constatons pour le moment que les *Tableaux algériens* n'ont aucun

1. *Nouvelle Revue*, 1er octobre 1879; 1er juin 1880; 1er janvier et 1er décembre 1882; 1er octobre 1884 et 1er novembre 1884.

point de ressemblance avec le *Sahara* et le *Sahel* de l'auteur des *Maîtres d'autrefois*. Ces *Tableaux* sont d'une simplicité absolue; on y chercherait vainement un effort de styliste, de philosophe, de critique, une thèse, une digression; tandis que l'œuvre de Fromentin est éminemment subjective. Une amitié illustre, une admiration littéraire, l'induisirent à écrire sur l'Orient de nouvelles *Lettres d'un voyageur* plutôt que des notes et des impressions de voyage. Nous y avons gagné quelques pages qui sont des chefs-d'œuvre... Quoi qu'il en soit, les articles de Guillaumet ont pour nous l'intérêt d'être une succession de tableaux complets en eux-mêmes, où chaque étape, chaque heure du jour est décrite avec une vérité pénétrante. Nous leur ferons de fréquents emprunts, car ils expliquent à notre ignorance toutes les choses inconnues que l'artiste a peintes avec une sincérité adéquate. Il n'avait, pour tout secret de bien dire, qu'à regarder les dessins qu'il avait rapportés de là-bas.

Le charme le plus puissant de l'Orient est celui des contrastes; ils y sont plus accusés qu'ailleurs; on les sent mieux; on en jouit plus. Sur les mornes horizons rectilignes, les collines prennent l'importance de montagnes; au milieu de lieues de pays semées de rocaille ingrate, un bouquet d'arbres devient une forêt, un torrent à demi desséché devient un fleuve; parmi les tons fauves et gris des choses, un peu de rouge éclate et brille dix fois plus que dans la nature multicolore de l'Occident. L'Algérie offre en résumé tous les aspects de l'Orient. Alger, c'est « un immense bloc d'albâtre, échelonnant ses degrés jusqu'à la mer ». La chaîne du Djurjura, ce sont des rocs abrupts aux pentes à demi boisées, aux déchirures profondes, imposante et charmante à la fois par la fière dentelure de ses pics que blanchit la neige des hivers et qui prennent la couleur des lilas et des roses aux premières ardeurs du printemps. Puis viennent les steppes couverts d'alfa, et les collines pelées, les ondulations des dunes dorées, et enfin les oasis, les villages qu'on appelle *ksour* ou *douar*, les campements, la plaine sans borne qui est la patrie des derniers Kabyles et des premiers nomades.

Le désert séduisit Guillaumet d'abord. Il voulut, en 1867, tirer un grand effet de cette uniformité sans pitié. Il avait dessiné, comme à la règle, un segment de la grandiose table rase qui est au cœur de l'Afrique, et, sous un ciel morne, placé le cadavre d'un chameau. C'était trop... ou trop peu; l'impression désirée dépassait presque les limites où peut atteindre la peinture; mais il avait été mieux inspiré, quatre ans avant, en peignant la *Prière du soir*, aujourd'hui au Musée



LES FEMMES D'EL-KANTARA, A LA RIVIÈRE, PAR GUSTAVE GUILLAUMET.

(Étude au crayon pour le tableau.)

du Luxembourg. Le cadre est un steppe torréfié, auquel la lumière de l'horizon n'arrive plus. Les seuls objets qui interrompent cette ligne droite sont les silhouettes de quelques monts et le groupe d'une caravane, dont les personnages, dans l'attitude de la prière, s'élèvent à peine au-dessus du sol. On dirait, au ciel, la lumière de l'aube, si la direction des fidèles, tournés vers la Kibla, n'indiquait que le couchant est derrière eux. Les fumées du campement montent comme des colonnes; on sent que la monotonie du lieu se poursuit sans rémission, à droite et à gauche, qu'elle déborde le cadre du tableau et celui de l'imagination humaine, frappée d'une religieuse stupeur.

Cependant, à nos yeux, Guillaumet ne trouva sa véritable voie que quand il peignit la vie de l'oasis, la vie des douars et des ksours. Ce fut sa dernière manière, celle qui lui valut un succès mérité. En maint passage de ses *Tableaux algériens*, il parle avec enthousiasme de ces mondes perdus.

« Aussitôt qu'elles ont défilé entre les rochers fantastiques qui dominent la rivière d'El-Kantara, dit-il, les caravanes venant du Tell trouvent soudain l'*enchantement des premiers pays sahariens*. Devant elles, au milieu d'une nature jaune, dénudée, se déroulent, au moment même où on les touche, les quatre-vingt mille palmiers de l'oasis. Ces palmiers viennent égayer une cité morte dont les maisons de boue durcie au soleil se confondraient avec le sol aride si, de place en place, la verdure qui les environne n'offrait à leurs teintes fauves un agréable contraste... Sur les murs nus, les ombres montent et s'abaissent, mesurant le cours d'un temps sans valeur... »

Copions encore cette description d'un village des hauts plateaux, dont tous les traits s'appliquent si bien aux sites que l'auteur a peints.

« Des terrains poudreux inondés de soleil; un amoncellement de murailles grises sous un ciel sans nuage; des maisons d'argile découpant leurs silhouettes sur des bleus profonds; une cité somnolente baignée d'une lumière égale, et, *dans le frémissement visible des atomes aériens*, quelques ombres venant çà et là détacher une forme, accuser un geste parmi les groupes en burnous qui se meuvent sur les places : tel m'apparaît le ksar, vers dix heures du matin... Les maisons, à l'heure méridienne, montrent leurs terrasses inoccupées. Les mois, les années de soleil ont recuit et crevassé les blocs de terre, tandis que des pluies torrentielles ont écorné les angles, ébréché les lignes. On dirait quelque ébauche de ville conçue dans les temps hébraïques et qui résisterait encore à la destruction. »

LES LAVEUSES DE LA RIVIÈRE D'EL-KANTARA, PAR GUSTAVE GUILLAUMET.

(Étude au pastel.)

Voilà le pays que Guillaumet aima, où il chercha ses inspirations et qu'il était bien loin d'avoir épuisé quand la mort l'a surpris.

L'exotisme a ses partisans et ses détracteurs; les uns le prônent un peu trop, les autres le méprisent plus qu'il ne convient. La recherche du pittoresque, qui fait de certains artistes des voyageurs et les poussera bientôt à faire le tour du monde pour trouver un coin de nature vierge, ne peut être ni attaquée ni défendue absolument. Il s'agit de savoir ce que l'artiste errant rapporte de ses voyages. S'il va chercher, par exemple, dans une des quatre ou cinq parties bien distinctes de ce qu'on appelle d'un mot l'Orient, un pittoresque sans intérêt supérieur, des papillotages d'étoffes, des singularités de paysage, autrement dit des cas exceptionnels ou étranges, on peut dire qu'il fait une petite œuvre au prix de grands sacrifices. On a le droit de lui rappeler que la nature et la vie quotidienne de son pays offrent assez de jolis spectacles pour qu'il n'aille pas chercher jusque dans l'autre hémisphère un faux appât à une fausse curiosité. Mais si l'artiste qui s'expatrie pour un temps va un peu loin dans la poursuite qu'il fait des effets éternels de la vie et de la lumière, qui pourra lui en faire un reproche? Qui le blâmera de ne pas s'être arrêté de ce côté-ci de la Méditerranée et d'avoir continué jusqu'aux horizons situés par delà? Sans doute la latitude sous laquelle est situé un paysage ne le rend ni plus ni moins intéressant; mais il ne faut pas être dépaysé trop facilement. Laghouat est une terre française aussi bien que Monaco et Menton; la Provence n'est pas moins différente de la Bretagne que de l'Algérie. Dans cette dernière, le problème se pose de la même façon qu'ailleurs; la poésie des choses est aussi difficile à dégager et à concentrer; les vérités immuables de l'art y sont identiques.

Decamps et Marilhat nous ont représenté l'Orient comme un bloc de cuivre rouge placé sous une coupole d'acier bleui. Il semble que, d'après eux, sur cette terre, les lois accoutumées seraient abolies par l'outrance, que l'œil n'y retrouverait rien de banal et de familier, aucun temps et aucun lieu de repos. Il est vrai que certains spectacles de l'Orient, vus à certaines heures, ont quelque chose de monstrueux et de splendide qui éblouit l'œil et l'esprit. Mais l'art doit les ignorer car il ne saurait rendre la dixième partie de leur intensité. La préoccupation constante de Guillaumet fut de rendre la lumière. Où il fut sage c'est lorsqu'il choisit pour les images qu'il nous présentait des temps et des lieux moyens. Il ne nous montre pas le soleil dans son rayonnement absolu, ni les ombres coupées comme au couteau. Il

HABITATION SAHARIENNE, A EL-ALIA (BISKRA), PAR GUSTAVE GUILLAUMET.

(Étude au crayon.)

attend d'autres heures ; il ne vise pas à éblouir, mais plutôt à donner l'illusion d'une grande tiédeur lumineuse ambiante. Voyez ce tableau de *Laghouat*, d'une ville saharienne : le ciel n'est pas de cet azur sans mélange qu'on imaginerait. Guillaumet s'est rappelé que la plus grande profondeur apparente du ciel est au zénith, c'est-à-dire en dehors du tableau, et que l'horizon est chargé de poussière, d'exhalaisons terrestres, si l'on peut ainsi dire. Mais ce sol qui poudroie, remarquez la lumière qu'il émet; cette poussière en suspension, remarquez comme elle circonvient, comme elle subtilise, comme elle détache de terre et rend immatériel le minaret massif qui est au fond du tableau. — Quant à l'aube, c'est la même dans tous les pays; c'est partout une des heures les plus fines, celle qui a toutes les délicatesses et toutes les caresses. Une buée matinale enveloppe le tableau de la *Séguia*. On pressent la chaleur du jour qui se lève; des nappes d'argent tombent sur la terre, d'où sort une évaporation bleuâtre. Rien que des tons neutres et rompus concourant à une harmonie pleine de fraîcheur.

La lumière de Guillaumet est donc une lumière modérée, intime, qui éclaire doucement les surfaces, qui fait le tour des objets, se disperse et serpente et pénètre jusque dans les recoins qu'on dirait obscurs, frôlant et adoucissant les contours et les angles, pareille à une impalpable fumée, à une vibration de molécules animées d'un mouvement de tourbillon perpétuel. C'est bien « le frémissement visible des atomes aériens » qu'il a noté. Par de petites touches versicolores, l'artiste modèle le cube d'une masure en torchis, et creuse le vide d'une chambre, où, dans tous les retraits, arrive encore quelque chose du soleil qui passe par un trou du toit et par la porte basse. « Je commence à distinguer quelques formes, dit-il dans un passage de ses *Tableaux algériens;* des silhouettes indécises bougent le long des murs enfumés, sous des poutres luisantes de suie. Les détails sortent du demi-jour, s'animent graduellement avec la magie des Rembrandt. Même mystère des ombres, mêmes ors dans les reflets. » Au grand jour, il montre par le même procédé, l'implacable ardeur du zénith invisible venant se briser sur les terrains et rebondissant dans toutes les anfractuosités du décor, s'absorbant sur les objets mats de l'Orient et faisant de brusques détours pour éclairer sur toutes leurs faces des choses qui, dans un autre pays, seraient d'un côté dans la lumière et de l'autre dans l'ombre franche. Tout est bien imprégné d'un flot de lumière blonde, par le rayonnement limpide de la belle saison.

Si le spectateur mal informé s'étonne de trouver une telle tendresse pour la lumière du désert, il doit aussi s'étonner de lire dans les articles de Guillaumet des choses comme celles-ci : « Taourirt reparait, baignant dans un brouillard bleuâtre ; des pentes abruptes, boisées d'oliviers clairsemés, masquent ses toits rouges... Les figuiers de Barbarie ont envahi le bord du sentier, où l'ombre hérissée de leurs raquettes s'imprime durement sur une poussière verdâtre. » — « Le lieu domine un massif de rochers sauvages à demi couverts par de sombres bosquets de verdure et dont les blocs s'échelonnent jusqu'au fond d'un ravin, où noyers, frênes, figuiers, amandiers, oliviers enlacés par des vignes grimpantes mêlent délicieusement leurs ombrages. » Je retrouve dans les petites *pochades* de Guillaumet, dans le répertoire figuré de ses souvenirs, des échantillons de tout cela : des verdures exubérantes, malgré leur apparence terne et luisante, de fraîches eaux, des sites ombreux, non pas à la manière des forêts du Nord, sans doute, mais fort analogues à ce qu'on appelle ainsi, en France même, passée la latitude de Valence. Et ne dirait-on pas d'une Savoie méridionale, à lire ce passage exquis :

« Jusqu'à l'horizon, le ciel est pur, mais du point où je me suis assis, la vue plonge sur une mer de vapeurs blanches maintenues au même niveau dans l'air immobile. Plusieurs îlots de verdure émergent du sein de ces buées terrestres ; ils semblent poser sur un lit de ouate mollement étendu dans l'ombre immense du Djurjura, dont les cimes se dressent au loin.

« Des souffles caressants passent de temps à autre. Les vapeurs endormies se rident à la surface, puis elles se déchirent çà et là, puis, emportées par les courants qui s'établissent dans les bas-fonds, elles ondulent ainsi que des vagues soulevées par quelque brise. De nouveaux îlots surgissent, portant un village à leur crête. Cette mer mouvante se partage en fleuves ; les fleuves s'écoulent lentement vers l'ouest et les vapeurs, alors séparées, flottent comme une gaze transparente, découvrant des villages, des bois, des terres à demi cultivées. Je crois assister à la formation d'un monde dont les éléments se soudent l'un à l'autre, enchevêtrent leurs lignes capricieuses et accusent bientôt de monstrueux reliefs, des profondeurs gigantesques : La Kabylie apparait avec ses monts, avec ses précipices, dans la plénitude de sa beauté robuste. »

Ce qui frappa Fromentin en Afrique, c'est le Nomade, l'Arabe de la tente, l'homme de race qui vit à cheval, chassant avec ses lévriers dans un beau paysage vert et bleu ; — c'est la noblesse du désert. Les

modèles de Guillaumet sont tout différents : ce sont de pauvres gens en haillons, qui n'ont jamais eu un cheval à eux et qui vivent allongés dans une poussière d'or à côté de leurs chiens, — ces chiens de douar auxquels Guillaumet a consacré quelques pages d'un caractère frappant, — parias dont la destinée s'écoule dans une égale insouciance. Ce sont les colons paresseux de Taourirt, de Bou-Saada, de Laghouat. Ce sont les femmes des oasis et des ksours. C'est, en un mot, une population humble, rustique et primitive qui fait penser aux temps de la Bible. Guillaumet nous le dit lui-même en plus d'un endroit : la simplicité grandiose, l'inaltérable grâce et la dignité patriarcale de l'Oriental éveillent en nous l'idée d'une similitude profonde entre les actes les plus ordinaires de sa libre vie et les récits les plus familiers ou les plus héroïques des épisodes bibliques. Ce sont sans doute les scrupules d'une discrétion trop grande qui empêchèrent l'artiste de retracer les grandes figures pastorales des traditions sémitiques telles qu'il semble les avoir senties.

L'impression de grandeur et de majesté qui saisit l'observateur délicat devant les actes journaliers de la vie au désert eut encore un autre effet sur Guillaumet. Elle le préserva de la séduction fausse qui attire l'attention des esprits superficiels vers le bric-à-brac, vers la pacotille clinquante et bizarre, vers les oripeaux et les défroques sans intérêt. Elle décida son choix pour ces éternels sujets du *travail* et des *fêtes* qui sont les deux faces de la vie orientale. Deux fois, il nous représente les scènes animées d'un *Marché arabe*, qu'il a si bien décrites dans le tableau en prose intitulé le *Ksar ;* puis viennent le *Défrichement* et le *Labour*, opposés au *Palanquin*.

Cependant, dans toute cette nature, dans toute cette humanité, la femme seule s'agite perpétuellement. L'homme est voué à la fainéantise ; sa vie est une longue sieste coupée, aux jours de fètes, par des exercices violents jusqu'à la furie. La femme, au contraire, commence dès l'enfance l'apprentissage de tous les travaux, de tous les métiers. Porter sur ses reins les fardeaux, l'herbe et les récoltes, ou le nourrisson de la famille; descendre au torrent puiser l'eau dans les jarres ; battre le beurre, rouler la farine et pétrir les galettes, carder la laine, la filer et la tisser, laver les vètements sordides des siens, telles sont ses fatigues quotidiennes. Assise devant un métier primitif, dont la forme n'a dû subir aucun perfectionnement depuis les temps les plus reculés, devant un métier semblable à celui de la Pénélope homérique, elle échafaude fil par fil les laines de toute couleur qu'elle a tirées de la quenouille, avec le peigne et la navette,



ROCHERS DES CHIENS, A LAGHOUAT, PAR GUSTAVE GUILLAUMET.

(Dessin au crayon.)

elle multiplie, suivant le caprice et la tradition, les losanges et les rayures d'un burnous, d'un haïk, d'un tapis. Les jours de lessive sont des jours d'ébat, les hommes se tiennent écartés du torrent où toutes les femmes se réunissent, comme on le voit dans le dessin que nous reproduisons. C'est une scène de mouvement et de couleur que Guillaumet a décrite en traits vifs et vrais ; nous transcrivons ce passage de ses souvenirs comme un commentaire fidèle des deux études ci-jointes et du tableau des *Femmes du Douar à la rivière.*

« Couvertes de bijoux et coiffées de volumineux turbans noirs enroulés sur de fausses nattes en laine rouge et bleue, les laveuses barbotent dans la rivière avec des mouvements bizarres. Tantôt droites et tantôt penchées, suivant qu'elles battent le linge ou le piétinent de leurs talons, elles passent avec une rapidité étrange d'une attitude de reine à une posture de singe. Autour d'elles, les floraisons du printemps répandent la douceur de leurs teintes et la suavité de leurs parfums. Dans les vergers suspendus sur les rives s'entremêlent, sous la verdure éternelle des palmiers, toutes sortes d'arbres à fruits, impatients de verdoyer, revêtus de duvets délicats. L'aimable saison oppose alors ses tendres harmonies à l'éclat tapageur des costumes. Tout sourit aux yeux dans ce paysage exotique où serpente un frais cours d'eau, entre des berges escarpées, sur un lit de galets que la lumière fait scintiller comme des pierres précieuses et que foulent de leurs pieds nus des grappes de bambins, de fillettes et de femmes dont les oripeaux bariolés s'agitent dans l'eau claire, aux facettes azurées, sous un ciel incomparable... Au milieu de ses compagnes, Messaouda levant, abaissant tour à tour sa raquette de palmier, frappe en cadence la laine savonneuse, et chaque fois qu'elle s'interrompt, on voit, dans l'eau qu'elle cesse de troubler, se refléter un moment sa gracieuse image. Parfois, jetant à terre le battoir, elle quitte sa pose accroupie, elle se dresse et, les jambes nues, le haïk retroussé, elle bat du pied ses chiffons mouillés, avec les gestes rythmés d'une danseuse... »

Mais le travail sédentaire, accompli dans l'ombre fraiche des maisons fournit au peintre un tableau tout différent, plein de paix et de simplicité tranquille comme la vie de la femme antique, *domiseda, lanifica.*

Un autre des dessins que nous avons choisi dans les cartons de Guillaumet, était sans doute sous ses yeux, lorsqu'il décrivait la femme de l'oasis dans son intérieur :

« Elle s'adosse à une colonne, vieux tronc de palmier dont la base

est un chapiteau romain renversé, et du haut de laquelle pendent des amulettes : cornes de bélier, omoplates et tibias provenant du bétail égorgé dans les fêtes sacrées. Un jour faible, tombant avec mystère d'une étroite ouverture pratiquée sur la terrasse, se répand dans l'intérieur sombre, aux murs sévères, noircis par les fumées de l'âtre. C'est une grande salle longue, communiquant aux chambres supérieures au moyen d'un escalier tortueux, et où circulent des senteurs d'étable. Un petit enfant dort au fond d'un berceau rustique fait de palmes entrecroisées et suspendu à l'une des poutrelles du plafond. »

L'*Habitation saharienne* et les *Fileuses de Bou-Saada* sont peut-être les tableaux les plus complets de Guillaumet. On ne saurait trop louer la disposition mystérieuse de la lumière dans ces intérieurs vrais d'une vérité poétique en sa rusticité et sur ces figurines occupées à filer et à soigner le bétail. Et nous mettrions volontiers entre ces deux toiles, à une place d'honneur, la *Seguia* dont nous avons déjà parlé, ce joli cadre plein de rosée, comme si les prés gorgés d'eau et les petits canaux de dérivation fumaient déjà sous l'éclat voilé de la canicule. Dans ces trois œuvres, comme dans toutes celles de la dernière période, il nous semble que Guillaumet eut la main particulièrement heureuse. La proportion des figures est parfaite. Celles-ci se subordonnent au fond sans perdre de leur importance, et il n'y a rien à redire à l'art qui les a posées au hasard, comme de jolies poupées expressives. De tels tableaux sont, par essence, impossibles à décrire. Aussi n'essayons-nous pas et préférons-nous demander à Guillaumet de se commenter lui-même.

Arrivons aux dernières années de Guillaumet. Les *Chiens dévorant un cheval* sont d'un sentiment étrange et profond. Cette sanglante curée a pour cadre une enceinte de vieilles masures, auxquelles le soleil couchant donne la grandeur de je ne sais quelles fortifications ignorées. Le drame sauvage grandit lui-même à nos yeux ; il est de ceux qui frappent profondément le voyageur; c'est souvent un chameau, un cheval, une bête de somme qui rentre, ainsi déchirée, dans le sein du grand tout. L'artiste n'était pas insensible à la philosophie de ce spectacle, lui qui, décrivant le dépècement d'un cheval par les chiens du Douar, écrivait ceci :

« A l'heure où les bergers reviennent des pâturages en poussant leurs troupeaux, quand les fumées du repas du soir montent légères sur le fond d'or du couchant, une lueur rougeâtre vient mourir sur le squelette informe, illuminant d'un ardent éclat les débris de cet

être abîmé dans le mouvement de transformation universelle. De magiques reflets se jouent un moment dans la transparence des cartilages et des tissus sanglants; puis la nuit gagne doucement la plaine et le silence se refait peu à peu.... »

Pour une fois, en 1883, Guillaumet fit un paysage de la terre de France, les *Champs labourés* aux sillons monotones, derrière lesquels se profile une petite ville endormie du même sommeil que les ksours les plus mélancoliques. Enfin, on se rappelle que, l'an dernier, l'exposition des Pastellistes compta plusieurs envois de Guillaumet. Il y parut avec toutes ses qualités, car la délicatesse du pastel convenait à merveille à son tact minutieux et subtil. Qui ne se souvient des ruelles de Bou-Saada, des femmes occupées à peindre des cruches, de l'Arabe monté sur son chameau blanc? Autant de perles.

Au moment où la mort l'a frappé, Guillaumet mettait la dernière main à un tableau où il nous représentait les *Tisseuses* attentives à leur métier. La *Gazette* fait graver à l'eau-forte ce tableau, dans lequel circule vraiment la délicieuse fraîcheur d'une pénombre tiède. Voilà une œuvre réfléchie, d'une saveur intime et paisible, un chef-d'œuvre de recueillement et de tendre observation.

En même temps, il travaillait à un second tableau dont l'ébauche est assez arrêtée pour qu'aucune des intentions n'échappe. Il aurait peut-être appelé celui-là les *Noces de Messaouda*[1]. En vérité, c'est une scène de fête. Dans une rue assez large, confinant à des jardins, des groupes sont étagés le long des murs, accroupis dans la poussière; ce sont : à gauche, les hommes, dont les longues carabines vont *parler* tout à l'heure, des enfants encapuchonnés; au fond, des femmes, en habits de fête; à droite, des musiciens qui font rage. Deux mignonnes petites Kabyles parées, s'avancent dans le champ libre, se tenant par la main et scandant le pas du menuet local. Hélas! l'œuvre était déjà échantillonnée avec un rare bonheur...

Il ne faut pas s'y tromper. Les qualités que nous avons relevées chez Guillaumet et qui sont, pour ainsi dire, à fleur d'œuvre dans ses tableaux, — qualités d'harmonie, de justesse d'effet, de mystère et d'intimité vraie, — ces qualités sont rares. Elles sont pour plus de moitié dans l'intérêt que chacun a pris aux productions de ce fin talent. Car les problèmes qu'il a souvent résolus avec tant de succès se posent partout devant l'œil de l'artiste, sur une échelle plus ou moins grande. Il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'en Algérie pour

1. Voir la *Nouvelle Revue* du 1er janvier 1882.



CARDEUSE DE LAINE, A BOU-SAADA, PAR GUSTAVE GUILLAUMET.

(Étude au crayon.)

les rencontrer sur son chemin, comme de décevantes énigmes. Si bien qu'après avoir répété que Guillaumet a peint l'Algérie avec grandeur souvent, avec charme, avec poésie, avec amour toujours, nous voulons ajouter cet éloge d'un ordre plus général : il n'a pas peint l'Algérie seulement; il a peint autre chose de plus difficile et de plus méritoire : le clair-obscur et la lumière, la chaleur et la clarté, les plus beaux jeux de la grande Nature éternellement changeante et éternellement identique.

ARY RENAN.





F. Gaillard del.

LE PÈRE DIDON

Gazette des Beaux Arts



LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)



Après Jean van Eyck, et plus jeune que lui de dix ou vingt ans, c'est Rogier van der Weyden qu'il faut nommer, non pour son importance artistique, mais pour son influence sur le développement de l'art dans les Pays-Bas.

En 1432, tandis que Jean van Eyck termine le maître-autel de Saint-Bavon, Rogier van der Weyden, déjà âgé d'environ trente-deux ans, entre comme maître dans la gilde de Tournay; quelques années après, il est à Bruxelles comme peintre de la ville. Son maître aurait été un certain Robert Campin de Tournay et, à comparer les dates, il est improbable que Rogier ait aussi reçu les leçons de Jean van Eyck que, en effet, nous ne pouvons suivre documentairement dans ses travaux qu'à partir de l'année 1430; et ses peintures, même celles qui montrent le plus la manière de Jean van Eyck, parlent également contre cette hypothèse. Les trois importants triptyques de Rogier van der Weyden du Musée de Berlin donnent l'idée la plus complète de l'évolution artistique de ce maître. Celui qui contient trois scènes de la vie du Christ fut donné par Jean II de Castille à la Chartreuse de Miraflores en 1445, et c'est à dix ans plus tôt qu'il

1. Voir *Gazette*, t. XXXV, 2e période, p. 204.

faut faire remonter son exécution. En tout cas nous avons là la première œuvre connue de Rogier van der Weyden. Ici, il ne saurait être question d'une influence immédiate de Jean ou de Hubert van Eyck. Rogier nous montre plutôt dans la précision des contours et du coloris et dans le fini des moindres détails les caractères du peintre miniaturiste dont il a également la sécheresse et la timidité de conception et de facture, et ces caractères sont surtout frappants dans l'œuvre de jeunesse que nous avons devant nous; le sérieux profond du sentiment, notamment dans le *Jésus pleuré par la Vierge*, si saisissant mais si âpre, contraste avec le coloris glacé et le manque de clair-obscur qui font que les figures semblent des statues coloriées. Cette particularité a amené à prendre ces œuvres de Rogier pour des copies modernes, opinion qu'un examen plus attentif de leur exécution rend absolument insoutenable. Et de fait, on trouverait difficilement un second tableau d'une conservation aussi parfaite que celui dont nous venons de parler.

Un autre triptyque de Rogier van der Weyden, avec scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, acquis en 1850 à la vente de la galerie du roi de Hollande, accuse un progrès notable au point de vue pictural, progrès que l'artiste doit évidemment à la connaissance qu'il fit des œuvres des Van Eyck. Les couleurs sont plus harmonieuses, plus solides et ont plus de fondu et de valeur, les finesses de la lumière sont observées; les petites scènes en grisaille (dans le genre de celles du tableau d'autel de Miraflores) que l'artiste a peintes dans le cadre gothique comme en relief sur un portail de cathédrale sont subordonnées de ton et ébauchées, ainsi que des figures accessoires, dans une manière toute légère et spirituelle. Ce triptyque constitue vraiment une œuvre d'un charme particulier, et ce dut être aussi l'avis des contemporains du maitre, car nous possédons une répétition du triptyque tout entier, répétition un peu postérieure et, selon moi, de la même main que l'original. Elle se trouve actuellement à l'Institut Stædel, à Francfort. Pour la Naissance de saint Jean-Baptiste, le peintre nous montre la « chambre d'accouchée » d'une noble dame flamande du temps; de même, la Décollation de Jean et d'autres scènes se passent à la cour d'un prince flamand; cela n'ôte rien à la naïveté et au sérieux de la conception : au contraire, l'œuvre gagne une saveur particulière à cette représentation sincère de la vie de son temps.

Le troisième triptyque de Rogier van der Weyden est le plus considérable. Il appartient aux dernières années de l'artiste. Il fut

exécuté pour le maître-trésorier de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, Pieter Bladelin, et destiné à la cathédrale de la ville de Middelbourg, ville dont Bladelin posa les fondements dans l'année 1444. Le triptyque célèbre Le Fils de Dieu fait homme : au milieu, la Nativité; sur les volets, l'Annonce de la venue du Messie à Auguste, maître de l'Occident, et aux rois d'Orient. Au contraire des œuvres précédentes, celle-ci nous montre une ordonnance plus pittoresque et une certaine préoccupation de l'atmosphère qui donne plus d'harmonie au coloris. Mais j'avoue ressentir plus de sympathie pour les premiers tableaux du maître, avec leur aspect sévère et aigre, leur ton local si intense, leur exécution poussée comme celle des miniatures. Ils me semblent répondre mieux au génie de Rogier van der Weyden que ces grands tableaux d'autel de sa dernière manière, dont deux encore, outre ceux que je viens de nommer, sont à la Pinacothèque de Munich, et où la couleur trop fondue a quelque chose de léché, la conception quelque chose de superficiel et d'insipide. Cette dégénérescence du style de Rogier van der Weyden vint peut-être de l'impression que l'artiste reçut de son voyage à Rome pour le Jubilé de 1450.

La fameuse *Descente de croix* de Rogier van der Weyden, dont l'original est à l'Escurial, est aussi une œuvre de sa première manière et c'est celle où l'on peut le mieux voir son talent à exprimer la douleur dans toute son intensité. Il en existe de nombreuses copies; celle que possède le Musée de Berlin est assurément la plus vieille et la meilleure; elle porte la date 1488 accompagnée d'une petite arbalète, ce qui ferait croire que cette copie fut exécutée pour une gilde d'arbalétriers.

Le catalogue du Musée de Berlin ne mentionne pas d'autre œuvre de Rogier van der Weyden. Il reste cependant deux plus petits tableaux qui sont d'une même main et, selon moi, appartiennent encore à Rogier et à sa dernière manière. Le premier offre le grand intérêt d'être un des rares portraits d'après nature de Charles le Téméraire. D'après l'âge de l'original, trente ans semble-t-il, ce portrait aurait été exécuté en 1460; cette date concorde bien avec la facture molle, la couleur alanguie et la même et particulière façon de traiter étoffes et cheveux qu'on retrouve absolument dans le portrait de Bladelin du tableau d'autel de Middelbourg et dans la grande *Adoration des Mages* de Munich. Les traits de Charles le Téméraire dénotent un caractère sensuel, fortement trempé, mais sans élévation; les mêmes traits se retrouvent, mais avec moins de vie individuelle, dans le

portrait plus petit du Musée de Bruxelles. Ce portrait de Bruxelles ne saurait être attribué à Rogier : une particularité rendrait déjà cette hypothèse inadmissible, c'est que Charles le Téméraire tient ici à la main une flèche, symbole de l'ordre de Saint-Sébastien, et que cet ordre ne fut fondé qu'après la mort du peintre. Le portrait du Musée de Bruxelles n'est pas celui de Rogier van der Weyden qui se trouvait en la possession de la stathouder de Hollande, Marguerite d'Autriche; mais cette origine est assez vraisemblable pour celui du Musée de Berlin.

Quant au second des deux tableaux que j'ai cru devoir attribuer encore à Rogier van der Weyden, une *Madone* en demi-figure un peu moins grande que nature, il me semble qu'il n'y a pas à hésiter longtemps sur son authenticité. Si cette authenticité a été mise en doute, c'est que le tableau a été agrandi par une main inconsidérée et que le fond se trouve être par là entièrement repeint. Que l'on compare, dans cette *Madone* et dans celle du triptyque de Blandelin, la figure et le dessin de l'Enfant Jésus, le dessin de la tête et surtout des mains de la Vierge et le coloris terne et insipide : certainement les deux œuvres apparaitront comme du même maitre et de la même époque.

Aujourd'hui que la figure de Rogier van der Weyden est si bien et si précisément connue, on comprend difficilement que la connaissance qu'on a de cet artiste soit de date si récente. C'est seulement en 1843 que Passavant fit remarquer l'analogie qu'il y avait entre le triptyque aujourd'hui au Musée de Berlin et une ancienne description du tableau d'autel de Rogier à Miraflores et c'est de cette première comparaison qu'on en est venu à établir peu à peu l'œuvre du maître. Cela explique que la plupart des tableaux de Rogier acquis par le Musée ne le furent pas comme étant de lui, mais comme étant de Memlinck à qui, ainsi qu'à Jean van Eyck, on attribuait, il y a cinquante ans, presque toutes les œuvres de valeur de la vieille École flamande : Memlinck et Jean van Eyck étaient alors, en effet, les deux seuls maîtres que l'on connût de cette École. Le Musée de Berlin possède ainsi une série de tableaux qui furent attribués à Memlinck et sont aujourd'hui restitués à Rogier van der Weyden ou à Thierry Bouts. Un seul, sans grande importance, a conservé son ancienne attribution : une *Madone*, où la Vierge, en demi-figure, se tient devant un paysage avec l'Enfant auprès d'elle sur un coussin. La taille des figures, à peu près trois quarts nature, dépasse celle qu'on est habitué à trouver chez Memlinck, l'expression est trop

insipide, le coloris trop monotone et trop clair et, comparée à celle des merveilleux petits tableaux aux tons émaillés du même peintre, l'exécution a quelque chose de décoratif et qui sent le métier.

A cette *Madone*, j'en préfère une autre de Memlinck représentant la Vierge en figure entière et trônant. Ce tableau n'est à la vérité catalogué que comme l'œuvre d'un successeur de Memlinck en 1490, mais qu'on le rapproche de l'œuvre principale des dernières années de Memlinck, la *Crucifixion*, malheureusement trop peu connue, qui se trouve à la cathédrale de Lubeck et qui porte la date 1491, et l'on verra s'établir entre ce tableau d'autel et la *Madone* du Musée de Berlin la plus étroite parenté : c'est le même coloris solide et un peu froid, la même facture large; les deux paysages sont semblables et dans l'un et l'autre tableau se retrouve le même vase Caffagiolo avec son bouquet de fleurs.

Il est un autre tableau plus petit, un *Jugement dernier*, attribué à un « Maître des Pays-Bas en 1465 », que je voudrais rapprocher encore de la manière de Memlinck, mais à titre de simple hypothèse. Malheureusement cette petite toile a été, et sans doute au xve siècle, complétée dans sa partie inférieure par quelque grossier élève qui, sur le premier plan a ajouté l'épisode des vierges sages et des vierges folles. Mais, autant qu'on en peut juger par ce qui reste du tableau primitif, l'auteur semble être un des premiers successeurs de Rogier van der Weyden et avoir eu connaissance du célèbre tableau du maître à Beaune. Le coloris est plus chaud, plus lumineux et a plus de fondu que chez Rogier, les têtes sont plus nobles et plus charmantes, les nus sont gracieux et sveltes. Ce *Jugement dernier* du Musée de Berlin me semble offrir une étroite parenté justement avec la plus ancienne œuvre connue de Memlinck, le *Jugement dernier* que l'on voit à la Marienkirche, à Danzig.

Alors qu'on ne connaissait pas encore son nom, les œuvres de Thierry Bouts étaient régulièrement attribuées à Memlinck; le Musée de Berlin possède de lui deux excellents tableaux, volets d'un tableau d'autel dont le panneau central, représentant la Cène, se trouve encore à Saint-Pierre, à Louvain. Ce tableau d'autel appartient aux dernières années de ce maître mort à Louvain le 6 mai 1475, comme le montre la quittance du payement du tableau datée 1468. Les deux volets du Musée de Berlin caractérisent au mieux le talent de Thierry Bouts. Le second de ces volets, représentant la *Pâque*, montre combien ce talent était insuffisant dans les sujets mouvementés : l'ordonnance est pauvre, les figures manquent d'expression;

mais on voit aussi dans la magnificence et l'harmonie de ce coloris, où domine un rouge éclatant, et dans le chaud empâtement de ces tons, quels extraordinaires dons de coloriste cet artiste possédait. Ces dons se retrouvent, mais autrement, dans l'autre volet, représentant Élie dormant au désert : c'est le naturalisme dans le paysage et c'est aussi la perspective aérienne qui commence à être observée. Ces qualités de coloriste et surtout cette finesse de ton disent l'origine hollandaise de Thierry Bouts. Mais comparé à ses compatriotes et contemporains Geertgen de Harlem et Ouwater, dont de rares œuvres nous ont été conservées, Bouts l'emporte sur eux par l'art relevé, encore que froid et raide, qu'il met à traiter les détails les plus insignifiants et tous ces objets dont le rendu réaliste fut un goût si vif chez cette race de peintres.

Les maîtres flamands du XVIe siècle, qui certes ne furent pas à la hauteur de leurs aînés, mais n'en ont pas moins leur grande importance dans le développement de l'École, pour le portrait, le paysage et le genre, jusqu'à Rubens, ne sont pas aussi bien représentés que la vieille École au Musée de Berlin. Nous ne parlerons que des meilleures œuvres des plus remarquables d'entre eux.

La *Crucifixion* de Gérard David nous montre ce peintre, qui fut le premier élève et successeur de Memlinck, dans sa dernière manière. Ce n'est plus le charme simple des figures, la vigueur et la solidité de coloris de ses vieux tableaux de la National Gallery de Londres, des Musées de Rouen et de Bruges, etc. Le faire plus large, la couleur plus froide et plus monotone rapprochent déjà cette *Crucifixion* de maîtres un peu postérieurs, un Quinten Massys ou un Joachim Patinier, de ce dernier surtout par le coloris du paysage.

Jean Bellegambe est encore de la vieille École, il relève notamment de Memlinck et de Gérard David. Il y a au Musée de Berlin un grand triptyque, représentant le *Jugement dernier*, qu'on attribuait autrefois à L. Blondeel et qu'on a reconnu être de Bellegambe en le comparant avec les toiles authentiques, peu nombreuses, de ce maître, toiles qui se trouvent dans quelques villes du nord de la France. En effet, le coloris mou, le ton de chair froid et rougeâtre de ce tableau, caractérisent bien ce que fut Bellegambe, un artiste travaillant dans une petite ville aux frontières mêmes de l'art flamand.

C'est Quintin Massys qui fait le pas décisif qui doit mettre l'art flamand dans une nouvelle voie. Ce n'est pas seulement dans les deux grands tableaux d'autel d'Anvers et de Bruxelles qu'on peut voir comme l'artiste lutte, et de ses propres forces, pour la liberté

dans l'ordonnance, le mouvement et l'expression, pour l'étude naturaliste du corps humain, et comme cette liberté dans la conception setraduit aussitôt par une facture également plus libre. Il y a au



LA PAQUE, PAR THIERRY BOUTS.

(Musée de Berlin.)

Musée de Berlin une simple *Madone*, une œuvre capitale du maitre et d'une conservation parfaite, qui montre d'une façon frappante le pas accompli depuis Memlinck. Qu'on rapproche cette *Madone* de la *Crucifixion* de Gérard David, qui est à peu près du même moment :

quel progrès dans le tableau de Massys, dans l'attitude mutuelle de la Vierge et de l'Enfant s'étreignant tendrement en un baiser, dans le rendu naturaliste du nu de l'Enfant, dans la finesse avec laquelle, en plein coloris vigoureux, la lumière est notée, enfin dans la facture générale si délicate et si légère !

Le Musée de Berlin possède encore un *Portrait d'homme* et un *Saint Jérôme dans sa cellule*, catalogués comme Quintin Massys. Quelques-uns n'y veulent voir que d'excellents travaux d'élèves; si ces deux tableaux ne sont que cela, ils n'en caractérisent pas moins la manière très particulière de Massys dans le portrait et dans le genre.

Près de la *Madone* de Massys se trouve une *Madone* plus petite et la *Peseuse d'or* de Jean Mabuse. Ces deux tableaux montrent bien comment les successeurs de Massys vont se développer sous l'influence italienne. Ici, encore, la simplicité des sujets garde l'artiste de ce style d'apparat italien mal compris et abâtardi; mais cette influence se fait jour de la manière la plus sensible dans le *Neptune et Amphitrite* (1506) et dans l'*Adam et Ève* du même maître. A en juger par la devise que porte le Neptune, Mabuse peignit sans doute ce *Neptune et Amphitrite* pour son protecteur, Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht, qui le garda si longtemps avec lui en Italie (1508). La devise de Bourgogne : AUTRE QUE VOUS (IE N'AIME), se retrouve sur la gaine d'un poignard dans un *Portrait d'homme* acquis par le Musée comme un Holbein et faisant partie de la galerie Suermondt : il faudrait en conclure que ce portrait est d'origine flamande et très probablement de Mabuse lui-même, attribution que confirme encore la parenté de ce portrait avec les portraits authentiques du maître au Louvre et à la National Gallery : même faiblesse, en effet, chez l'un et chez les autres, malgré la sincérité et l'énergie dans l'individualisation de la physionomie, même ton de chair froid, même façon maniérée de draper, mêmes raccourcis recherchés et quelque peu malheureux. Le talent de Mabuse reçut en Italie une influence décisive de Léonard et de son École : on le voit dans ses dernières œuvres au clair-obscur, au ton d'ivoire des chairs, aux ombres noirâtres, aux raccourcis singulièrement recherchés. Une *Madone*, qui a toujours été considérée comme étant de Mabuse, montre surabondamment cette étroite parenté avec l'École de Léonard, en même temps que les innombrables répétitions et copies qui en furent faites prouvent l'extraordinaire faveur de ce mouvement rétrograde de l'art flamand vers le génie italien. A en juger par le style du paysage

et par le coloris, où un jaune et un rouge vigoureux sont surtout mis en valeur, cette *Madone* de Mabuse a eu pour modèle une *Madone* de Marco d'Oggionno; l'analogie entre les deux tableaux est même si frappante qu'il est difficile d'affirmer que la *Madone* de Berlin est bien de la main de Mabuse. On trouve des répétitions de l'original dans les Musées de Munich et d'Oldenbourg, chez MM. Ed. André, à Paris, Oscar Hainauer, à Berlin, etc., et des copies de moindre importance au Musée de Cologne, etc.

Dans cette *Madone*, comme dans la plupart des peintures de Quintin Massys et déjà même de Gérard David, le paysage, intervenant comme fond, joue un rôle important. Chez d'autres peintres contemporains, comme Herri de Bles et surtout chez Joachim Patinier, les figures sont tellement subordonnées au paysage qu'elles semblent n'être là que pour le peupler. Herri de Bles et Joachim Patinier ont bien chacun une œuvre authentique au Musée de Berlin, mais pas assez importante pour que je m'en occupe autrement ici. Un *Portrait de jeune homme* qui n'est qu'attribué à Herri de Bles, et cela à cause de la petite chouette posée sur un arbre du fond, qui est la marque habituelle de l'artiste, offre plus d'intérêt. Il y a au Louvre (nº 59) un autre *Portrait de jeune homme* anonyme qui rappelle si particulièrement celui du Musée de Berlin, que tous deux doivent être de la même main : que cette main soit précisément celle de Herri de Bles, le dessin et le coloris et aussi la facture du paysage m'en feraient douter un peu. Je préfère attribuer franchement à ce maître un excellent portrait anonyme du Musée de Berlin (nº 591), également un portrait d'homme. Cette attribution m'a été suggérée par un rapprochement avec une récente acquisition du Musée de Bruxelles, un portrait d'un homme très maigre, un prince de Bourgogne à en juger par les armoiries qui sont peintes sur un coussin auprès de lui, et qui me semble être, par son paysage et les fabriques et les petites figures du fond, une œuvre remarquable et très caractéristique de Bles. En outre, le dessin, la façon large de traiter les têtes, même les mains trop petites et un peu tortues, se remarquent dans le portrait du Musée de Berlin; celui-ci a seulement, du fait que l'original n'y est pas posé en plein air, un coloris plus chaud et plus vigoureux que celui de Bruxelles.

Les tableaux de Jacob Cornelisz d'Amsterdam n'ont été remarqués que dans ces derniers temps, ils rappellent les premières œuvres de Herri de Bles et doivent être placés entre 1506 et 1530. Le Musée de Berlin possède plusieurs peintures des premières années de cet

artiste : une seule, un petit triptyque, est exposée. Je voudrais lui attribuer encore un tableau, représentant le Mont des Oliviers, intéressant par l'étonnante vérité d'un effet de lune et où l'on retrouve le même coloriage sec, les mêmes plis, les mêmes têtes laides avec leur front large, leur nez épaté, leur menton mince, que dans le triptyque exposé. Le grand *Portrait d'homme* attribué, d'après la signature, à un Jacob van Utrecht (1523), que je connais encore par un second portrait signé dans une collection particulière, montre un artiste très rapproché comme manière de son homonyme d'Amsterdam, Jacob Cornelisz.

La renommée du maître d'Amsterdam, Jacob, fut bientôt obscurcie par celle de son jeune compatriote, Lucas de Leyde qui, encore enfant, rivalisait déjà avec les premiers peintres de son pays. A la verité, les tableaux de Lucas de Leyde sont fort rares, à peine en peut-on montrer aujourd'hui encore un peu plus d'une douzaine, le reste n'étant que des copies d'après les gravures au burin ou les bois du maître. Les deux toiles que possède le Musée de Berlin sont bien authentiques. Le petit *Saint Jérôme*, dans un paysage, est une œuvre caractéristique des dernières années de Lucas, d'une couleur claire et blonde, d'un pinceau fin et léger, d'une facture très aisée. Le second tableau, la *Partie d'échecs*, est de la jeunesse de l'artiste, il montre encore la façon sèche de peindre, les couleurs sombres et la faiblesse de composition du maître de Lucas, Cornélis Engelbrechtsen et de Jacob d'Amsterdam, mais demeure fort intéressant comme simple sujet de genre et par le nombre de figures qu'on y voit et qui sont très accusées dans leur individualité de types. A propos de ce tableau de genre, nommons un artiste qui a sa place dans l'histoire de la peinture de mœurs, Jean van Hemessen, dont le Musée de Berlin possède une œuvre remarquable, la *Dispute au lupanar* (n° 558). On a longtemps hésité à attribuer à Hemessen ces simples scènes de mœurs, mais la dernière Exposition de Bruxelles montrait deux tableaux, plus grands et représentant des sujets bibliques, où le passage de cette peinture de genre à la peinture d'histoire apparaissait de la façon la plus convaincante. Le Louvre possède aussi un tableau anonyme qui est de Hemessen, le *Sacrifice d'Isaac* (n° 598).

Quant à la peinture d'histoire au XVIe siècle en Flandre, plus elle se développe moins nous pouvons lui trouver d'autre intérêt qu'un intérêt historique ; le portrait est seul à cette époque à nous donner de réelles jouissances d'art. Dans le portrait, le naturalisme flamand,

si sérieux et si simple, se montre encore pleinement lui-même, il n'est pas gâté par le maniérisme qui domine au même moment la peinture d'histoire. Les plus remarquables portraitistes de ce temps sont représentés, et de la façon la plus avantageuse, par diverses toiles au Musée de Berlin. De l'élève de Jacob d'Amsterdam, Jean Scorel, voici deux portraits : celui de sa maitresse, Agathe van Schonhoven, à peu près de l'année 1533, et le grand portrait du secrétaire de la ville d'Utrecht, Cornelis Arntsz van der Dussen, de 1550. On a à la galerie Doria à Rome où, malgré sa signature pleine et claire il est attribué à Holbein, un second portrait d'Agathe Schonhoven sous des traits encore presque adolescents (1529). L'élève le plus remarquable de Scorel, Antonis Moor, est représenté au Musée de Berlin par la plus ancienne peinture qu'on connaisse de lui (1544), un double portrait tout à fait encore dans la manière de son maître et qui clot une suite de portraits des membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht, suite commencée et arrêtée, depuis 1525, par Scorel. Par son ton de chair blond, ses fines ombres grises, sa facture légèrement lavée, ce portrait se rapproche davantage de celui d'Agathe Schonhoven que de celui de Cornelis Arntsz qui est des dernières années de Scorel. Un autre élève de Scorel, Martin van Heemskerck, a au musée un portrait de jeune fille qui rappelle de près ceux de son maître que je viens de citer, mais avec un caractère plus simple et une facture plus large. De tous les portraits de ce temps au Musée de Berlin, le plus remarquable est le *Portrait de jeune homme*, en buste, acquis de la galerie de Blenheim. Dans la galerie Blenheim, il était attribué à Holbein, mais il n'a réellement aucun rapport avec l'art de ce maître. Par contre, je connais dans les galeries anglaises divers portraits qui sont évidemment de la même main que celui de Blenheim : un *Portrait d'un homme et d'une femme* à Windsor, un *Portrait d'un peintre* à Althorp, divers *Portraits* à Basildon-Park, etc. Ces portraits sont régulièrement attribués à Joos van Cleef, l'infortuné peintre d'Anvers qui entra dans la gilde en 1511 et mourut fou en 1540, après avoir travaillé pour les cours de France et d'Angleterre qu'il traversa, et comme cette attribution à Joos van Cleef remonte presque au temps même où vivait l'artiste, elle est assurément la bonne. Joos van Cleef est un excellent dessinateur, il modèle ses têtes en pleine lumière, avec la plus large maîtrise, et, dans la coloration des chairs, il atteint une vérité où n'arrive aucun des portraitistes contemporains.

Il existe un témoignage classique de la valeur artistique de ce

Portrait de jeune homme de Joos van Cleef, c'est la copie que Rubens en a faite et qui se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Rubens posséda peut-être aussi l'original : du moins on lit dans le catalogue de sa succession, sous le nº 225 : « Un portrait de Joos van Cleve, sur bois ».

Nous ne suivrons pas plus loin l'histoire de l'art flamand. Son importance est dans le développement graduel des diverses branches de la peinture, notamment le paysage et le genre, et dans la préparation de la seconde floraison de la peinture dans les Pays-Bas avec Rubens et Rembrandt. Ce XVIᵉ siècle est ainsi une époque de transition, et la valeur purement artistique des œuvres qu'il nous a laissées est des moindres; il n'est d'ailleurs représenté au Musée de Berlin par aucun morceau particulièrement important.

III.

ÉCOLE ALLEMANDE.

DURER, HOLBEIN ET LES PETITS MAITRES

En dehors de l'Allemagne, et particulièrement à la National Gallery de Londres, l'École allemande est très maigrement représentée par quelques bons tableaux de Hans Holbein ou d'Albert Dürer. Cette École n'a pas non plus dans la capitale de l'Allemagne l'importance qu'elle devrait y avoir et qu'elle a dans d'autres galeries allemandes, comme celles de Munich et de Vienne. Cela tient à différentes causes. D'abord, la Prusse a laissé, de tout temps, leurs trésors à ses églises, où les tableaux se trouvent en général encore au-dessus des autels pour lesquels ils ont été peints. Dans les régions où des églises ont été détruites ou supprimées, comme par exemple sur les bords du Rhin, au temps de Napoléon, on a attribué les peintures de ces églises aux musées de province. D'un autre côté, le nombre des bonnes peintures anciennes de l'Allemagne, qui sont tombées dans la circulation, n'est pas grand, et pendant longtemps l'administration des Beaux-Arts, chez nous, n'a pas profité des rares occasions qui se sont présentées d'acquérir des œuvres des peintres marquants de la vieille école allemande.

Des anciens biens de la famille de Brandebourg proviennent les nombreux tableaux du peintre Lucas Cranach, qui était, en même temps que l'ami des réformés, le peintre aulique des princes qui intro-

duisirent la Réforme : les princes de Saxe et les princes de Brandebourg. Avec la collection Solly on acquit, en même temps que quelques tableaux d'Altdorfer, de Hans Baldung, d'Amberger et de Bruyn, une perle de la collection, le *Portrait de Georges Gisze* par Holbein. Les deux autres petits portraits de la main de Holbein entrèrent dans la galerie avec la collection Suermondt, en 1874. Quelques bons tableaux de Kulmbach, d'Altdorfer, de Baldung, de même que toutes les peintures de Dürer, n'ont été achetés que dans ces dernières années ; c'est en 1884 qu'on a fait l'acquisition du célèbre *Portrait de Jérôme Holzschuher* par Dürer.

Un petit nombre de tableaux d'autel, de la Westphalie et de la Saxe (dont trois du XIIIe siècle), qui sont les plus anciens vestiges de la peinture de chevalet, offrent un grand intérêt historique. Le plus curieux est en même temps le plus ancien : c'est un couronnement d'autel divisé en trois parties, qui date évidemment de la première moitié du XIIIe siècle. Les riches compositions avec leurs petites figures y témoignent de la sévère conception de forme, de l'élévation de sentiment qui caractérisaient l'art plastique de l'Allemagne à cette époque. Ici, dans la peinture, sans transition et plus énergiquement que dans la sculpture, apparaît l'influence de l'exemple byzantin.

Le développement que prit la peinture allemande, à la fin du XIVe siècle et pendant la durée du XVe, est du moins démontré dans la galerie de Berlin par des spécimens caractéristiques de toutes les Écoles, notamment par un tableau d'autel en plusieurs parties d'un peintre de Nuremberg, aux environs de l'année 1420, ainsi que par plusieurs petits tableaux d'autel et des madones de l'École de Cologne peints dans l'esprit de maître Wilhelm. Ces peintures offrent de l'intérêt pour ceux qui sont familiarisés avec les sources d'art qui les ont inspirées ; elles ne suffisent pourtant pas à faire bien comprendre et apprécier ces anciennes Ecoles des bords du Rhin. On nous permettra de ne pas insister sur ces œuvres et d'entrer de suite dans la Renaissance.

Les peintures de la main d'Albert Dürer ont été, comme je viens de le dire, acquises toutes les quatre, dans ces derniers temps. Les différents prix de ces acquisitions offrent assez d'intérêt pour être mentionnés. Le premier de ces tableaux, la *Vierge et l'Enfant-Jésus*, m'a été donné par-dessus le marché, lorsque j'ai acheté, en 1880, des héritiers du comte Gino Capponi, la *Predelle* de Masaccio. Le grand *Portrait du prince électeur*, Frédéric de Saxe, fut acheté à Londres,

en 1882, à la vente aux enchères du duc d'Hamilton, pour environ 8,000 francs ; en 1883, à la vente Narischkine, à Paris, le *Portrait de Jacob Muffel* monta à environ 72,000 francs, à peu près la même somme qu'il avait été payé en 1867, à la vente Schœnborn ; et un an plus tard, le *Portrait de Jérôme Holzschuher* fut acquis de la famille Holzschuher pour 350,000 marks, plus de 400,000 francs.

Cette circonstance qu'un propriétaire italien donne par-dessus le marché une peinture « d'*Alberto Duro* » ne prouve pas, au premier abord, grand'chose en faveur de cette peinture. En effet, la *Vierge de la Casa Capponi* est une œuvre positivement maniérée et son mauvais état de conservation en augmente encore le fâcheux effet ; mais la conviction que même un pareil tableau, par la seule raison qu'il était une relique du plus grand artiste de l'Allemagne, était digne de figurer dans une collection allemande, m'a décidé à le faire entrer dans la galerie. Déjà la pose de la mère et de l'enfant, dont on ne voit que les bustes, n'est pas heureuse ; la forme de la tête de la Vierge, l'ovale du petit front et du petit menton, enfin les minces sourcils témoignent d'un vain effort tenté pour réaliser un ensemble présentant un beau caractère. Ces formes sont laides et l'artiste n'a pas su les ennoblir, comme il l'a fait habituellement dans ses autres œuvres, notamment dans ses dessins et dans ses gravures qui brillent par le fini de l'exécution et la grâce du naturel. C'est précisément en cherchant à l'emporter sur les Italiens sous le rapport de l'idéal que Dürer a commis une autre faute du même genre : je veux parler de son *Christ au milieu des docteurs*, qui se trouve au palais Barberini, à Rome, l'*opus quinque dierum*, créé en 1506 à Venise, ainsi que Dürer lui-même en a témoigné par écrit. Je citerai, parmi les autres Madones semblables à celle-là, celle qui figure à la galerie d'Augsbourg et qu'il a peinte en 1516, deux ans avant le panneau de Berlin.

On ne peut pas dire non plus du *Portrait du prince électeur de Saxe*, Frédéric le Sage, que ce soit, en aucune façon, un tableau attrayant. Frédéric, l'homme sérieux, l'ami des réformateurs et le plus zélé des apôtres de la Réforme auprès de Cranach et de Dürer, n'était pas ce qu'on appelle un bel homme ; les peintures et les gravures de Cranach et de Dürer, le représentant dans sa vieillesse, sont là pour en témoigner ; mais par la raison que, dans sa jeunesse, il avait déjà un air de mauvaise humeur répandu sur son visage, que ses traits étaient vieillis et boursouflés, que ses yeux fixes paraissaient lui sortir de la tête, on ne soupçonnerait pas son âge d'après ce por-

trait. Il n'y a plus de doute aujourd'hui que ce soit véritablement lui qui est représenté. Lorsque le tableau était encore dans le palais du duc d'Hamilton, on le considérait comme la propre image de Dürer;



PORTRAIT DE GEORGES GISZE, PAR HANS HOLBEIN LE JEUNE.

(Musée de Berlin.)

mais, selon toute vraisemblance, uniquement à cause des longs cheveux et du costume. Comment aurait-on pu autrement confondre les fraîches couleurs, le teint blond, la figure ouverte du peintre, telle qu'elle est connue, notamment d'après célèbres les peintures de

Madrid et de Munich, avec les formes disgracieuses et le teint plombé de cet autre personnage. D'ailleurs différents portraits authentiques du prince saxon, comme le buste d'Adriano Fiorentino, qui date de l'année 1498 et qui se trouve à Dresde, ou comme le portrait qui figure dans la galerie de Gotha, représentent, à ne pas s'y méprendre, le même personnage que le portrait de Berlin.

Si l'on ne s'en tient pas à la première impression, on regardera ce tableau avec un croissant intérêt; le dessin en est si sévère, le modelé si parfait, l'observation de la nature y est si inexorablement fidèle et si exempte de prétention qu'on pense à Mantegna, dont l'influence se trahit jusque dans la qualité de la toile, qui est très fine. Le triptyque, que Dürer peignit pour Frédéric, à peu près à la même époque, et qui se trouve aujourd'hui dans la galerie de Dresde, rappelle également la technique et la puissante manière de l'Ecole de Padoue, où Dürer, dans son premier voyage d'études, qui dura quatre ans, ressentit certainement ses plus vives impressions. Le portrait de Berlin date déjà de 1496 ou de 1497, à en juger d'après l'âge du personnage représenté. Celui de Gotha, également bien traité et remarquable par la correction avec laquelle le fond du tableau est dessiné, représente le personnage plus jeune d'environ deux ou trois ans. J'inclinerais à considérer également ce tableau comme une œuvre de Dürer, — sans doute comme la première qu'il exécuta après son retour de voyage, — bien que le catalogue de la galerie de Gotha le désigne simplement comme une œuvre de l'Ecole de Dürer.

Quant aux deux dernières acquisitions, le *Portrait de Jacob Muffel* et celui de *Jérôme Holzschuher*, il n'y a aucun doute possible, elles sont bien des œuvres de la main de Dürer.

Les deux tableaux sont de même grandeur et représentent des septemvirs de la ville de Nuremberg, descendants de vieilles familles patriciennes; ils ont été peints en la même année, 1526; c'est pourquoi ils se font pendant. A côté du portrait de Holzschuher, la perle des portraits de Dürer, qui laisse une impression ineffaçable à tous ceux qui l'ont vu, il sera difficile de rester équitable appréciateur de celui de Muffel. Les traits de ce visage glabre, le coloris rougeâtre de la face ne sont pas faits pour récréer le regard; de plus, la teinte du tableau paraît trop sombre parce que, malheureusement, l'artiste, qui l'a transporté de bois sur toile, à Saint-Pétersbourg, a mis sur le tableau un vernis fort épais pour masquer quelques petits accidents qui s'étaient produits pendant le cours de l'opération. Mais



PORTRAIT DE JEROME HOLZSCHUHER

la manière de comprendre la personnalité, la naïve fidélité des moindres détails, dont l'ensemble du tableau n'est cependant pas troublé, justifient la réputation de cette œuvre et l'effet qu'a produit, à Paris, son exposition aux enchères de la collection Schoenborn-Pommersfelden en 1867. Il a été gravé en 1883 dans la *Gazette*.

Le portrait de Holzschuher, qui fait aujourd'hui pendant à celui de Muffel, depuis qu'il a été prêté en 1871 par la famille pour être exposé dans le Musée national de Nuremberg, constitue pour nous Allemands, de même que pour les étrangers, l'œuvre la plus saisissante peut-être de la galerie de Berlin. Il trahit, au premier coup d'œil, dans l'exécution, la couleur et la manière, une même époque de production que celle du portrait de Muffel, c'est-à-dire la dernière période du maître. On ne peut certainement pas qualifier Dürer de coloriste. Il se servait de son pinceau comme un dessinateur de son crayon et sa couleur a un éclat métallique qui donne comme la sensation d'une peinture sur verre. Cependant, dans quelques-unes de ses toiles bien conservées, l'éclat et l'harmonie des tons offrent un charme tout particulier. C'est spécialement le cas du portrait de Holzschuher, dans lequel le coloris est d'un effet à la fois vigoureux et ravissant. La blancheur mate des cheveux qui entourent la tête, tranchant sur le fond d'un bleu gris clair, produit une merveilleuse opposition avec la fourrure d'un brun foncé. Ce n'est cependant pas son coloris qui fait que cette peinture passe pour l'un des plus admirables portraits qui soient au monde. Elle doit une bonne partie de sa réputation à la captivante personnalité du personnage représenté et à la surprenante manière dont l'artiste a su la rendre. Par les moyens les plus simples, Dürer a réussi à exprimer la volonté indomptable et le tempérament fougueux de son modèle, dont le caractère est presque tout entier dans son regard pénétrant. Il a même, pour donner plus d'accent à ce regard, orienté les yeux de telle sorte que les pupilles se trouvent dans les coins et font ressortir le blanc pur dans lequel se reflète le croisillon de la fenêtre.

Par un semblable artifice et à la même époque, Dürer a donné à la figure de saint Marc, dans les panneaux représentant les apôtres, qui se trouvent à Munich, une expression non moins particulière. Le dessin parfaitement net de la bouche hermétiquement fermée, le modelé impeccable de la tête, la manière dont sont traitées la longue chevelure et la barbe d'une blancheur éclatante, dans lesquelles chaque poil paraît être rendu, toutes ces choses contribuent au même degré à imprimer à la tête de Holzschuher un caractère tout spécial

d'individualité. Pour apprécier l'entière perfection de l'œuvre, il faut remarquer que, vue de très près, elle présente la délicatesse d'une miniature et qu'à une certaine distance elle n'en produit pas moins un effet plein d'ampleur et de puissance.

Parmi trois portraits de Hans Holbein, à la galerie de Berlin, il y en a un qui, dans un autre genre, peut lutter avec celui de Holzschuher, le portrait du marchand de Bâle, Georges Gisze. Holbein est essentiellement *peintre* quand on l'oppose à Dürer. Il ne serait certainement pas arrivé à celui-ci de représenter une table de manière à ne pas laisser une place suffisante à la figure qui se trouve derrière cette table. Mais peu de spectateurs se rendront compte de cette défectuosité; ils seront uniquement frappés de l'éclat saisissant des couleurs du tableau. Sous ce rapport, on ne peut rien imaginer de plus riche. Devant le lambris de la muraille peinte en vert se tient le jeune marchand en pourpoint de soie cerise à larges manches, pourpoint sur lequel est posé un manteau de laine noire; la table, sur laquelle reposent ses mains, est couverte d'un tapis de Perse multicolore. A côté de toutes sortes d'ustensiles propres à l'écriture, est posé un verre vénitien rempli d'œillets. Au mur sont appliquées des étagères garnies de papiers, de livres, d'une balance en or, de clefs et d'autres objets artistement travaillés, ordinairement employés dans le commerce. Dans ce milieu étoffé, parmi cette masse bizarre de petits accessoires admirablement exécutés, s'encadre la figure du personnage. La tête ressort particulièrement avec son œil interrogateur, qui éclaire ses traits imberbes. Tout cet ensemble est la reproduction scrupuleuse de choses vues. Les accessoires sont là pour caractériser la personnalité, le métier, les habitudes et jusqu'aux préférences du modèle. Je ne connais qu'un tableau de la main de Holbein qui présente une coloration aussi magnifique et qui ait un aussi grand caractère de distinction : c'est le vaste tableau des deux ambassadeurs, à Longford-Castle.

Différentes inscriptions, notamment des missives qui se trouvent collées sur les lambris de la muraille nous renseignent sur le personnage. Georges Gisze était, en 1532, lorsqu'Holbein le peignit à Londres, dans la maison de la Hanse, le *Stalhof*. Là, auprès de ses compatriotes, pendant les premières années de son installation à Londres, Holbein paraît avoir trouvé un chaud accueil et une large protection. On peut encore aujourd'hui établir l'authenticité de huit ou neuf de ses portraits de marchands allemands du Stalhof. En même temps la recommandation d'Érasme lui avait donné accès dans les

cercles de la cour d'Henri VIII. De nombreux portraits de membres de l'aristocratie anglaise remontent déjà à ce premier séjour en



PORTRAIT DE CHARLES-QUINT, PAR CHRISTOPHE AMBERGER.

(Musée de Berlin.)

Angleterre et même à la première année qu'il y passa. L'un de ceux-ci, de l'année 1533, a passé avec la collection de M. Suermondt dans

la galerie de Berlin. Le plus jeune frère de ce membre de la famille Trelawnay, est âgé de 34 ans, comme on peut l'admettre selon toute vraisemblance d'après l'anneau qu'il porte au doigt. La même bague à cachet est représentée à la galerie Schoenborn, à Vienne, dans le pendant de ce tableau, qui a été peint en 1532, galerie où les deux portraits étaient autrefois réunis. Sur un fond bleuâtre s'enlève, par un effet très voulu, le buste du jeune homme entièrement vêtu de noir. L'extrême simplicité de la pose et de l'arrangement met en complète lumière le talent de Holbein à reproduire la personnalité de ses modèles avec une profonde vérité. Une particularité, qui se rencontre si souvent dans la nature et qui pourtant est rarement remarquée ou bien rendue par les artistes, l'inégalité des yeux, l'observation pénétrante de Holbein l'a saisie jusque dans la différence de développement des deux moitiés du visage. Sa fidélité inexorable a su reproduire, sans que nous en soyons choqués, une telle singularité. Pour éviter qu'elle nous frappe d'une façon désagréable, il a recours à la finesse du dessin, au charme de la couleur dont l'éclat le dispute à celui de la plus belle peinture sur émail.

Un autre chef-d'œuvre, et de premier ordre, est en notre possession : le troisième portrait de Holbein dans la galerie. Il provient également de la collection Suermondt et représente un baron hollandais du nom de Gissenberg, que Holbein peignit, en 1541, à Londres. Le modelé de la chair, d'un blond clair en pleine lumière, sans aucune ombre, ne pouvait être rendu avec plus de fermeté et de sûreté. De même, la grâce distinguée du jeune diplomate hollandais est exprimée par des moyens dont la simplicité donne au portrait une expression inimitable. C'est assurément l'une des meilleures parmi les dernières œuvres de Holbein ; car il est notoire que le peintre est décédé à Londres, à la fin de l'automne de l'année 1543[1].

Un espace immense sépare ces grands sommets de l'art allemand, Dürer et Holbein, des maîtres de second rang. Le plus important parmi ceux-ci est assurément Lucas Cranach.

La Réforme, dans un intérêt politique, exigeant de l'activité de Cranach beaucoup de portraits et de représentations dogmatiques, entraîna l'artiste à produire par douzaines des peintures maniérées n'ayant absolument de valeur que pour l'histoire politique du temps. Les travaux de sa jeunesse, dans les dix premières années du XVI[e] siècle, seuls font exception ; les meilleures gravures sur bois et

1. Voir la gravure de ce portrait dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XIX, p. 99.

sur cuivre, qui sont bien connues, datent de ces années, de même que quelques peintures, d'ailleurs peu nombreuses, comme par exemple la *Sainte Famille* de 1504, qui se trouvait autrefois dans la galerie Sciarra, à Rome, et qui est actuellement chez M. le Dr C. Fiedler, à Munich. Ces compositions respirent tant de fraicheur d'invention, tant de largeur d'imagination, et présentent une telle perfection dans le paysage qu'elles se rapprochent beaucoup des travaux du même genre exécutés par Dürer. Parmi tous les tableaux de Cranach à la galerie de Berlin, il n'y en a aucun de cette époque. Certains tableaux du Musée, comme le *Portrait du cardinal Albert*, ou le *Portrait d'un jeune patricien*, comme le *Saint Jérome*, ou bien comme la *Fontaine de Jouvence*, donnent cependant une idée de la fantaisie et de la manière naïve de l'artiste.

Parmi les artistes allemands de cette époque, ceux qu'on appelle les « Kleinmester », les petits maitres, sont, même à l'étranger, les plus connus par leurs nombreuses petites productions aujourd'hui très recherchées. Il n'y a pourtant qu'Albrecht Altdorfer dont l'œuvre peinte soit réellement considérable. La galerie de Berlin contient plusieurs tableaux particulièrement intéressants de cet artiste. Le *Repos dans la fuite en Égypte*, qui porte l'inscription « *Albertus Altdorffer pictor Ratisponensis in salutem animae hoc tibi munus diva Maria sacravit corde fideli*, 1510 », est un ravissant panneau qui a été évidemment inspiré à Altdorfer par les peintures de Dürer de la même époque. Trois toutes petites compositions qui respirent un profond sentiment de dévotion, témoignent, par la représentation de bois épais pleins d'ombrages mystérieux, du talent particulier du maitre comme paysagiste. En regard de ces œuvres de jeunesse (ces trois dernières datent de l'année 1507), un paysage, de dimensions plus importantes, de l'année 1532, dénote un changement essentiel dans la manière du peintre ; cette large vallée avec ses villes et ses châteaux, qu'on aperçoit dans un lointain d'un bleu pâle, et qui contraste avec le riche palais du premier plan, trahit l'influence des maitres néerlandais de la manière de Herri de Bles. De la dernière époque du maitre date un autre tableau d'Altdorfer, la *Crucifixion*, qui se distingue par la fraîcheur et le brillant du coloris.

Il y a un autre maître de second ordre, Georges Pencz, qui est surtout un portraitiste. La Galerie de Berlin possède de lui le portrait d'un peintre Nurembergeois, qui, sans cette représentation, nous serait inconnu, Georges Schwetzer, et celui de sa femme, ainsi que le portrait, antérieur, d'un jeune homme dont on ignore le nom (1534).

Une certaine grandeur dans la disposition et la largeur de la représentation trahissent l'influence des Écoles italiennes, particulièrement des peintres florentins, tels que le Bronzino. Mais par là l'artiste a perdu une bonne part de la manière de comprendre la nature et la charmante exécution qui distinguent les peintres allemands de cette époque. Dans le portrait d'Aldegrever, qui représente le bourgmestre de Lennep, Engelbert Therlaen (1551), on remarque, au contraire, d'une manière évidente, l'influence hollandaise.

Au nombre des plus habiles portraitistes de l'Allemagne au XVIe siècle, il faut tenir Christophe Amberger. Un de ses derniers portraits, le vieux cosmographe Sébastien Munster, de Bâle (1552), est certainement, à considérer l'énergique vigueur de l'expression et le magnifique effet des couleurs, le chef-d'œuvre de l'artiste. Le second tableau de lui (1532), qui se trouve dans la Galerie de Berlin, offre un intérêt particulier, par le personnage qu'il représente. Il n'y a pas de portrait de l'empereur Charles-Quint qui soit plus ressemblant que celui-ci, avec la couleur pâle du visage, l'expression méfiante de l'œil gris, le dédain exprimé dans la puissante mâchoire inférieure qui fait en quelque sorte saillie sur la figure. C'est bien là l'empereur tel qu'il était à la diète d'Augsbourg. Un fait tout à l'honneur du jeune prince, fait rapporté par Paul de Hutten, est d'avoir remis au peintre le triple du prix convenu (18 écus) et d'y avoir ajouté en cadeau une chaîne en or. Il est curieux de voir par quels moyens artistiques Amberger, trop honnête pour embellir la forme et l'expression de type, réussit à ne pas produire un effet désagréable : le fond du tableau, d'un gris clair très tendre, et le costume d'un violet pâle que porte l'empereur, rendent supportable la couleur terne et comme cendrée de son teint. Nous pouvons considérer également le portrait du fougueux général en chef de Charles-Quint, Georges de Frundsberg, comme un ancien travail d'Amberger; mais comme il fut peint après la mort du personnage représenté (1528), il lui manque la fraîcheur et la vitalité qui distinguent les autres portraits.

C'est essentiellement aussi comme portraitiste que s'est fait connaître le peintre de Cologne, Barthélemy Bruyn. L'excellent portrait du bourgmestre de Cologne, Jean de Ryht (1525), se rapproche des œuvres de Holbein par sa singularité et son énergie; dans la vigoureuse et sombre coloration de la peinture se trahit l'influence de l'art néerlandais, influence exercée par l'auteur inconnu de la « Mort de Marie », qu'on peut considérer comme le maître de Bruyn.

L'influence qu'Albert Dürer exerça sur tout l'art allemand de son

temps est également prouvée par les œuvres de plusieurs bons peintres qui n'étaient pas directement de son école, notamment par Hans Baldung. La Galerie de Berlin possède des tableaux de différentes époques. Je citerai seulement une œuvre de jeunesse, un triptyque, représentant l'*Adoration des Mages*, de l'année 1507, qui par sa couleur et sa facture produit l'effet d'une peinture sur verre. Hans Suss, plus connu sous le nom de Hans Culmbach, élève de Jacopo de' Barbarj, doit également ce qu'il a de meilleur dans son talent à Durer, dans l'atelier duquel il parait avoir travaillé quelque temps. La Galerie de Berlin possède un de ses chefs-d'œuvre, la grande *Adoration des Mages*, de l'année 1511. Toute la composition, l'expression et la forme des figures principales, notamment de celles de la sainte famille, sont imprégnées du style de Dürer et ne rappellent en rien celui du fantastique Barbarj. Dans quelques figures accessoires et dans le paysage, se révèle cependant une influence néerlandaise, dont il nous est impossible, jusqu'à présent, d'expliquer l'origine. Le serviteur qui présente la coupe au roi mage me parait avoir été copié sur une composition de Lucas de Leyde, et le paysage fait songer d'une manière frappante à ceux de Gérard David.

Nommons encore un artiste, dont le talent n'est pas à la hauteur des maitres que nous venons de citer, un heureux hasard nous ayant révélé son nom et sa biographie sur le verso d'un de ses tableaux au Musée de Berlin. C'est Bernard Strigel de Memmingen, le peintre favori de l'empereur Maximilien, qui jusqu'à présent, dans le commerce des objets d'art, était simplement désigné par : « le maitre de la collection Hirscher ». Les galeries de Berlin, de Munich, de Nuremberg, de Vienne, de Carlsruhe, etc., possèdent un nombre considérable de ses œuvres. Avec leurs longues figures, leur coloration sombre, elles rappellent beaucoup la manière du compatriote de Strigel, Barthélemy Zeitblom.

W. BODE.

(La suite prochainement.)

LE MAITRE AUX BANDEROLES[1]



ITER le Maître aux banderoles, c'est rappeler aussi un vaste ensemble d'études que tout rend estimables, hormis la précision. Il faut bien, au bout du compte, se rendre à l'évidence que notre savoir, en ce qui concerne les débuts de la gravure, se complique encore des plus graves incertitudes. Question d'archéologie, en même temps que question d'art, cette recherche a donné naissance à un monde de travaux ingénieux dans lesquels tout semble acceptable pour étayer la fragilité des systèmes dont le défaut de sources écrites suffit à expliquer la possibilité. Aussi, est-ce chose courante dans le domaine de l'iconographie, que la persistance à réfuter les vues antérieures aille de pair avec le zèle que l'on apporte à soutenir les siennes propres. Dernier venu, le Dr Lehrs a eu ce privilège de pouvoir vaincre les difficultés semées sur sa route par le simple secours de preuves dont l'éloquence suffit à ruiner les systèmes les plus ingénieusement échafaudés. L'importance du Maître aux banderoles dans l'histoire de la gravure, n'est plus à démontrer. Datant une de ses pièces de 1464, il figure, dès lors, en première ligne parmi les primitifs, et nous nous sommes autorisés naguère de cette circonstance pour le montrer — exemple jusqu'à ce jour unique dans l'histoire de la gravure — reproduisant par le burin une œuvre de Rogier van der Weyden, du vivant même de ce peintre fameux.

Certes, il y a loin de là à élever le Maître de 1464 au rang de graveur habile. L'on pouvait toutefois, faisant la part des maladresses, peut-être attribuables à l'inexpérience d'un procédé récent, lui concéder des qualités d'invention et surtout d'initiative, sans perdre de vue que déjà Renouvier faisait connaître qu'un alphabet grotesque, celui précisément où figure l'année 1464, se borne à reproduire par le burin, une série de compositions vulgarisées précédemment par la xylographie.

N'a-t-il pas semblé légitime, d'ailleurs, à certains iconographes, mis en présence de deux compositions similaires, de faire honneur de l'invention à celui des deux auteurs dont l'archaïsme était le plus apparent? En dépit d'appels à la prudence, partis de haut, on a vu, comme le fait observer Galichon, des iconographes de valeur déserter la cause du beau dans leur désir de triompher de l'inconnu, et l'on peut se dispenser de remettre en mémoire la controverse qui prit naissance à propos de l'exhumation d'une seconde planche des armoiries de Bourgogne, dont l'excessive faiblesse fut invoquée comme une démonstration d'antériorité.

1. Max Lehrs, *Der Meister mit den Banderollen; ein Beitrag zur Geschichte des altesten Kupferstiches in Deutschland.* Dresde, 1886, 36 pp. gr. in-4°.

Nous nous trompons fort, ou le nouveau travail de M. Lehrs empêchera pour l'avenir les tentatives de cette espèce, et c'est à juste titre que l'auteur y inscrit comme épigraphe l'observation de M. Alvin, un vétéran de l'iconographie : que l'archaïsme et la maladresse sont choses distinctes et qu'il faut se garder de confondre.

« Graveur opiniâtre, un de ces artistes qui s'attachent aux difficultés d'un art, même alors qu'ils ne sont point doués des facultés par lesquelles on les surmonte, et qui contribuent à ses progrès sans y gagner la moindre gloire, » le Maître aux banderoles avait trouvé déjà en Renouvier un critique des plus sagaces. Tout en le jugeant dans un nombre restreint de productions, l'éminent iconographe semblait frappé de l'incohérence de ces œuvres.

Rien de plus frappant, sous ce rapport, que cette seconde planche des armoiries de Bourgogne dont il vient d'être question, dans laquelle M. Lehrs voit, sans consteste possible, la main du « Maître de 1464 » et dont l'ensemble décoratif, assurément fort remarquable, se mêle à une exécution tellement lâchée que des détails essentiels y seraient incompréhensibles sans le secours de l'œuvre type.

Malheureusement, les sources d'une démonstration de cette espèce ne se rencontrent que de loin en loin. Non seulement elles appartiennent aux plus hautes raretés iconographiques, mais encore elles sont très dispersées. — Comme, avec cela, elles sont immobilisées, pour la plupart, dans les collections publiques, le rapprochement en est rendu pour ainsi dire impossible. Les bonnes photographies actuelles feront disparaître en partie ces inconvénients, et il faut saluer avec joie la constitution de la Société chalcographique internationale, laquelle a pour programme de nous fournir la reproduction des principaux incunables de la gravure.

Le service rendu par M. Lehrs en est plus évident, car son livre donne une signification précise à un groupe considérable de pièces qu'il y aurait un inconvénient sérieux à vulgariser sans l'avis restrictif fourni par ce travail. Très envahissant, le Maître aux banderoles a touché à tous les genres. Sans arriver dans aucun à être supérieur, il emprunte à l'indécision de ses contours, comme à la disposition des ensembles et au choix des sujets, la captivante apparence qui, sachons en convenir, est pour une bonne part dans l'intérêt que nous inspirent les choses du passé.

Au surplus, l'éducation de l'iconophile doit lui permettre de se soustraire à ces méprises, pour faire la part des défectuosités de forme, en faveur d'une supériorité d'intention qui, parfois, est la personnalité même d'un artiste. Chez le Maître aux banderoles, toutefois, l'absence de délicatesse native constitue une note vraiment caractéristique et, sous ce rapport, il peut se comparer le mieux à Israël de Meckenen, dont un nombre de planches, chères et recherchées encore à titre de curiosité, ne font que reproduire, en les dépouillant de tout leur charme, les œuvres de Martin Schöngauer.

Les plagiats de ce genre, — M. Lehrs le démontre pièces en mains, — constituent, d'une manière en quelque sorte exclusive, tout le bagage du Maître aux banderoles.

Récemment, encore, M. le Dr Lippmann a fait connaître par la voie de l'Annuaire des Musées de Berlin, une planche italienne du XVe siècle, qui, depuis, a pris place dans la première livraison de la Société chalcographique, en regard de sa reproduction par le Maître aux banderoles. M. Lehrs, de son côté, a été découvrir ce dernier, dans la planche des armoiries de Bourgogne, s'attaquant à un Flamand encore indéterminé, et l'a retrouvé, ensuite, dans un *Crucifiement*, copiant le Maître du *Saint Erasme* que, certainement, il faut ranger parmi les représentants les plus anciens de la gravure en métal.

Toutefois, si la persévérante étude que nous venons de résumer aboutit à faire déchoir le maître de 1464 du rang qui lui était assigné jusqu'à ce jour, ses planches conservent une place importante parmi les curiosités iconographiques. Rarissimes, elles sont également fort anciennes, puisque M. Lehrs lui-même est amené à croire

que si le Maître aux banderoles a pu travailler jusqu'en 1480, peut-être au-delà, certaines œuvres de son burin ont pu voir le jour en 1461. Empruntant, pour les rendre de la manière la plus imparfaite, tantôt des compositions entières, tantôt des plantes, des arbustes et des animaux déjà rencontrés ailleurs, son œuvre renferme un assez bon nombre de productions dont il reste à trouver les originaux. Dans cette catégorie se rangent plusieurs pièces de la *Passion* du Maître au *Saint Erasme,* suite dont M. Lehrs n'a retrouvé que trois originaux, et aussi, selon toute vraisemblance, la *Descente de croix* d'après Rogier van der Weyden.

Dans la notice que nous avons consacrée à cette estampe, dont la seule épreuve connue existe au Cabinet de Hambourg, des différences notables ont été relevées entre elle et le tableau. Le Maître aux banderoles en prenait à son aise, on le sait, avec les modèles de son choix. Néanmoins, on retrouve, dans la *Descente de croix,* des figures de larrons crucifiés, absentes dans le tableau de Van der Weyden à Madrid et à Louvain, mais qui existent dans une répétition signalée par M. W. M. Conway au Musée de Liverpool et dans un volet à l'Institut Stædel à Francfort. Si donc la théorie de M. Lehrs, tendant à voir dans cette *Descente de croix* la reproduction d'une planche antérieure, vient à se confirmer, le problème que soulève son existence ne sera pas élucidé, car il restera toujours à savoir par quelle voie le graveur s'est procuré la composition de Rogier van der Weyden, rendue par son burin.

La question de date résolue, se présente celle de l'origine du graveur, assurément très fécond, sinon très méritant, qui fait l'objet de ce travail. Jugeant par les textes inscrits sur ces fameux philactères auquel il emprunte sa désignation, M. Lehrs incline à lui donner une origine westphaliennne; M. Lippmann le croit plutôt nurembergeois, à cause du nombre considérable de ses planches qui se sont retrouvées dans des ouvrages provenant de la cité d'Albert Dürer.

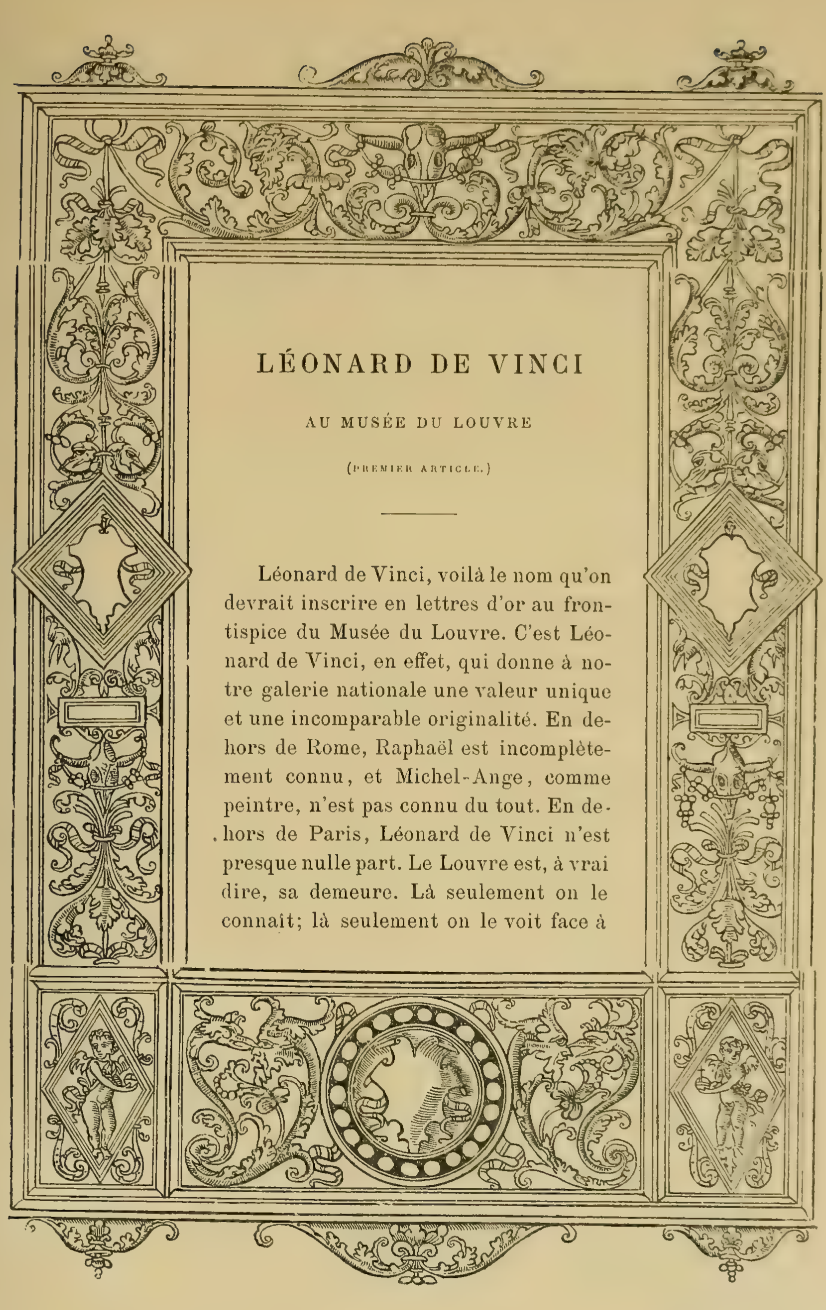
Plus importante à résoudre serait la question de savoir si l'imperfection des œuvres du maître, doit lui faire refuser la qualité de peintre. C'était l'avis de Renouvier et, très certainement, la barbarie des estampes publiées par M. Lehrs suffit à l'imposer. N'attachons point, dès lors, une importance majeure aux mots *in spectatores pictor*, inscrits près d'une figure de moine sur l'estampe de la *Roue de Fortune* (Pass. 48), comme indicative de la personnalité du maître. M. Lehrs s'en autorise pour croire que le graveur de 1464 appartiendrait à une catégorie de copistes religieux, dans le genre de celle mentionnée par M. Alvin dans sa dernière notice sur les armoiries de Bourgogne. La supposition n'a peut-être rien d'inacceptable, mais elle nous conduit à faire observer la fragilité des digues qui protègent contre l'envahissement de l'hypothèse, le petit coin de terre conquis par notre auteur.

Qu'il nous soit permis, à notre tour, d'insister sur l'invraisemblance d'un voisinage très proche du copiste, qui se révèle dans les œuvres du maître de 1464, des lieux d'émission des originaux dont il approvisionne son imagerie. Le contraire eût tout naturellement mis en relief et ses plagiats et sa médiocrité. A moins, toutefois, que ces produits d'ordre inférieur n'aient eu pour destination de répondre aux demandes de la partie du public, la plus nombreuse, mais également la plus facile à satisfaire. Questions que notre ignorance actuelle de la matière oblige à aisser irrésolues. En attendant qu'on nous dise quelle place tenaient dans les préoccupations des foules ces premières productions du burin, c'est encore leur étude même qui nous fournira les plus utiles informations.

H. HYMANS.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LÉONARD DE VINCI

AU MUSÉE DU LOUVRE

(PREMIER ARTICLE.)

Léonard de Vinci, voilà le nom qu'on devrait inscrire en lettres d'or au frontispice du Musée du Louvre. C'est Léonard de Vinci, en effet, qui donne à notre galerie nationale une valeur unique et une incomparable originalité. En dehors de Rome, Raphaël est incomplètement connu, et Michel-Ange, comme peintre, n'est pas connu du tout. En dehors de Paris, Léonard de Vinci n'est presque nulle part. Le Louvre est, à vrai dire, sa demeure. Là seulement on le connaît; là seulement on le voit face à

face, dans sa grandeur profonde et mystérieuse[1]. Pourquoi cette prédilection de Léonard en faveur de la France? Parce que la France d'il y a trois cent quatre-vingts ans eut pour Léonard une admiration spéciale et des attentions particulières. Méconnu à Florence, froidement accueilli à Rome, ayant perdu ses protecteurs à Milan, il fut adopté par deux de nos rois, qui réparèrent les outrages de la fortune envers lui.

I

Léonard de Vinci, à quelques années près du même âge que Luca Signorelli, Pérugin, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo et Filippino Lippi[2], laisse bien loin derrière lui tous les *quattrocentisti*, et s'élance d'un vol démesurément haut vers l'avenir. N'est-il donc pas lui-même un *quattrocentista*, et qu'est-ce alors au juste que les *quattrocentisti?* Il faudrait cependant s'entendre, et cela n'est pas facile, parce qu'en ces matières, la convention, l'arbitraire et la fantaisie ont la plus grande place. Dans les questions qui tiennent à l'histoire de l'art, deux et deux ne font pas quatre pour tout le monde. Certains écrivains, par exemple, ne font partir la Renaissance italienne que du milieu du XV[e] siècle, tandis que d'autres — et nous sommes du nombre — la font remonter aux dernières années du XIII[e] siècle, ou tout au moins aux premières années du XIV[e]. Les uns mettent au compte du XV[e] siècle et appellent *quattrocentisti* tous les artistes nés avant 1500 : Léonard de Vinci (1452), Michel-Ange (1474), Titien (1477), Raphaël (1483), André del Sarto (1488), Corrège (1494), aussi bien que Luca Signorelli (1441), Sandro Botticelli (1447), Domenico

1. Nous n'entendons parler, dans ce travail, que des tableaux de Léonard. La *Cène* du couvent des Grâces n'existant pour ainsi dire plus, et l'*Adoration des Mages* du Musée des Offices, ainsi que le *Saint Jérôme* de la Galerie Vaticane, n'étant que des ébauches, on peut dire en toute vérité que, à très peu de chose près, le Louvre seul contient aujourd'hui Léonard. Quant aux nombreux dessins du maître, ils sont répandus dans les grandes collections de l'Europe, et le Louvre en a aussi sa bonne part. Les dessins de Léonard, au Louvre, mériteraient à eux seuls une étude à part. Si nous en retenons ici quelques-uns, ce ne sera qu'incidemment et comme documents relatifs à nos tableaux.

2. Léonard naquit en 1452 au château de Vinci dans le val d'Arno, près Florence (Amoretti, *Mem. storic. di Leonardo da Vinci*, p. 13), onze ans après Luca Signorelli, six ans après Pérugin, cinq ans après Sandro Botticelli, trois ans après Domenico Ghirlandajo, cinq ans avant Filippino Lippi.

Ghirlandajo (1440) et Filippino Lippi (1457); de sorte que la Renaissance italienne, jusqu'à ses extrêmes limites et y compris la décadence — Rosso naquit en 1496 — appartiendrait aux *quattrocentisti*. D'autres, sans s'occuper de la date de naissance, attribuent aux *quattrocentisti* les œuvres exécutées avant le XVIe. Dès lors, la *Cène* du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, peinte par Léonard en 1497, la *Vierge aux Rochers* et le portrait de la *Belle Féronnière*, peints aussi antérieurement à 1500, sont l'œuvre d'un *quattrocentista*, tandis que la *Sainte Anne* et la *Joconde*, peintes également par Léonard, mais au commencement du XVIe siècle, n'entrent plus dans cette classification. Tout cela est puéril. Le mot de *quattrocentista* n'a de sens qu'à la condition de ne pas le subordonner aux dates. Filippino Lippi, né en 1460, est un *quattrocentista;* Léonard de Vinci, né huit ans auparavant, n'en est pas un. Les *quattrocentisti* sont les peintres du XVe siècle, dont les œuvres conservent quelque chose de primitif. Ils sont les représentants d'un art sorti de l'enfance déjà, mais qui se cherche encore et ne s'est pas trouvé complètement. Ils tiennent à la souche par de fortes racines et n'ont pu s'en détacher pour vivre d'une vie nouvelle et indépendante. Quant aux rares génies, qui, nés dans ce fécond XVe siècle, ont pu donner des coups d'ailes assez forts pour planer au-dessus de leur temps, s'élancer en conquérants vers des horizons nouveaux, pénétrer dans des mondes réputés inaccessibles et y entraîner avec eux la postérité, ce ne sont plus des *quattrocentisti*, quelles que soient d'ailleurs la date de leur naissance et celle de leurs œuvres; c'est Léonard de Vinci, Michel-Ange, Titien, Raphaël, André del Sarto, Corrège. Ils échappent à toute classification, n'ont pas d'âge, appartiennent à l'humanité.

Léonard de Vinci est le plus étonnant des représentants de la Renaissance à l'apogée de sa grandeur. Au moment où les esprits s'ouvraient à toutes les connaissances et les cœurs à toutes les volontés, chacun voulant sortir de la communauté pour surgir à l'état d'individu, il se sentit capable de porter à lui seul la culture entière de son siècle, voulut être l'*uomo unico*, l'*uomo singolare*, l'*uomo universale*, et le fut [1]. La nature avait mis en lui toutes ses complaisances et lui avait donné toutes les facultés réunies de l'intelligence, sous les dehors de la force et de la beauté corporelle. Peintre, sculpteur, architecte, musicien, mathématicien, physicien, géologue, ingénieur

1. Bien d'autres que Léonard de Vinci eurent alors la même prétention. Voir l'ouvrage de Jacob Burckhardt, la *Civilisation de l'Italie au temps de la Renaissance*.

civil et militaire, poète à l'occasion, tour à tour orthodoxe et libre penseur, Léonard fut tout et eut en tout le don de l'excellence. Cette universalité, qui nous surpasse, n'avait rien alors de très extraordinaire. En ce temps-là, la science et l'art se donnaient la main. On ne connaissait pas ces prétendues incompatibilités dont les faux savants et les faux artistes font un dogme aujourd'hui. On pensait que la science, comme l'art, a ses enchantements, qu'ils confinent tous deux à la poésie et qu'ils appartiennent à la vie idéale, l'une en démontrant ce qui est, l'autre en évoquant le rêve d'une réalité plus haute. Malheureusement, chez Léonard, l'âme ne semble pas avoir été à la hauteur de l'esprit, et c'est ainsi peut-être qu'il paya la rançon de tant de privilèges. Comme il se désintéressa des luttes religieuses et patriotiques de son temps, son temps se vengea en se désintéressant de lui dans une certaine mesure.

La vie de Léonard, où sont encore bien des points obscurs, se partage en étapes qui semblent assez nettement définies. Léonard reste à Florence depuis sa naissance (1452) jusqu'en 1480 ou 1483, c'est-à-dire jusqu'à l'âge de vingt-huit à trente ans. Si, de cette première période, on défalque le temps de l'enfance et de l'éducation, il reste dix à douze ans de vie personnelle et féconde, pendant lesquelles le génie est comme en ébullition au milieu des ferments de la jeunesse. De ce premier séjour à Florence, d'ailleurs, on ne sait presque rien. Vasari n'en connaît pas grand'chose, et Venturi, Amoretti, Rossi, Gaye, Libri, MM. Giuseppe Campori, Richter, Uziani, de Geymüller, d'autres encore, malgré leurs savantes recherches, n'en savent guère davantage. Léonard leur a ouvert, dans ses manuscrits, le plus vaste des champs d'observation sur la science et sur l'art, mais il n'y parle de lui presque jamais. Il avait dix-sept ans quand Laurent le Magnifique arrivait au pouvoir (3 décembre 1469), et, durant huit ans, les conspirations succèdent aux conspirations. En 1470, c'est Bernardo Nardi qui paie de sa tête une tentative de révolte, et huit ans plus tard, c'est la conjuration des Pazzi avec les impitoyables exécutions qui s'ensuivent. Puis tous les droits sont confisqués au nom de la liberté, et le peuple acclame avec enthousiasme le maître qui l'a enchaîné. Léonard prit-il parti pour le despotisme ou pour la liberté? Ni pour l'un ni pour l'autre probablement. Les arts et les sciences avaient jeté leur manteau d'or sur toutes les servitudes; il s'y mit à couvert, et put donner libre carrière à son insatiable curiosité. Les sciences surtout semblaient s'être emparées de sa vie. Il était bien plus préoccupé de capter les sources et de détourner



LA BELLE FÉRONNIÈRE.

Tableau de Léonard de Vinci, au Musée du Louvre. (D'après la gravure au burin de M. Boisson.)

les fleuves[1], que de peindre des tableaux. Son temps se passait en inventions de machines de toutes sortes : pompes, leviers, vis, cabestans, etc., qu'il dessinait sans cesse, et l'on s'occupait de lui beaucoup plus comme ingénieur et comme savant que comme artiste. Que n'imagina-t-il pas, dès cette époque, pour la canalisation de l'Arno? Il semblait ne considérer la peinture que comme le délassement de sa vie, et elle ne fut jamais entre ses mains ni un moyen de propagande ni un instrument de combat. Léonard est un dilettante incomparable, sans autre passion que celle du beau, sans autre délire que celui de la perfection. Voluptueux dans les hautes sphères de l'esprit, insatiable dans sa curiosité, sans ostentation de visées profondes, il est le plus novateur et le plus personnel des artistes de son temps. Ses coups d'essai n'ont-ils pas été des coups de maître? Il n'était guère âgé que de seize ans (1468) quand le Verrocchio, son maître, lui confia l'exécution d'un ange dans le tableau du *Baptême du Christ*, et cet ange est d'une beauté telle, qu'à côté de lui les autres figures du tableau semblent rébarbatives. Tel fut son premier pas dans la voie du grand art. Ce serait fort jeune aussi, et quand il était encore dans l'atelier du Verrocchio, qu'il aurait peint la petite *Annonciation* que possède le Musée du Louvre. Attribuée jusqu'ici à Lorenzo di Credi, elle est donnée maintenant à Léonard par quelques savants dont l'autorité est considérable, et les raisons alléguées en faveur de cette attribution semblent assez fortes pour servir de preuves. On aurait donc là une œuvre de début qui, par une attraction mystérieuse, serait venue rejoindre les œuvres magistrales de Léonard, d'où rayonnent de si vives clartés dans notre galerie nationale[2]. De ces points de départ à l'*Adoration des Mages*, qui est le point d'arrivée de Léonard, durant cette première étape à Florence, et qui malheureusement est restée à l'état d'ébauche, quelle distance rapidement parcourue! Quelle prise de possession d'un domaine, dès lors souverainement conquis[3]. Cette conquête, cependant, lui était fort disputée.

1. Il se faisait fort de percer les montagnes, « *ut de valle in vallis iter esset* », dit Sandrart, et il était à la veille de proposer à Louis le More le blindage des navires, « *et navili che faranno resistentia al trarre de omni grossissima bombarda* ».

2. Nos catalogues mettent ce tableau au compte de Lorenzo di Credi (nº 158 de la *Peinture italienne*); il pourrait bien y avoir là matière à rectification.

3. L'*Adoration des Mages*, dans laquelle Léonard montre à nu sa manière de peindre, est à la Galerie des Offices à Florence. Les biographes prétendent que c'est là l'ébauche du tableau d'autel commandé à Léonard, au mois de mars 1481, pour l'église de San-Donato, à Scopeto (Richter, *Leonardo*, p. 10). Ils ajoutent que cette œuvre resta inachevée en 1483 (Crowe et Cavalcaselle) et que, après quinze

Sa peinture causait plus de surprise que d'admiration. Exclusivement lui-même et fort en avance sur son siècle, il dérangeait les habitudes des peintres contemporains aussi bien que le goût routinier des Mécènes. Les bien pensants le regardaient avec méfiance. Les mieux disposés ne voyaient guère en lui qu'un virtuose extraordinaire, se cherchant toujours, sans arriver jamais à se satisfaire. La persévérance, d'ailleurs, n'était pas son fort. Il partit précipitamment de Florence, en laissant inachevé son tableau. Laurent le Magnifique lui marchandait ses faveurs, il rechercha celles de Louis Sforza, auquel il écrivit la curieuse lettre dans laquelle il s'offrait pour tout faire [1]. On le voit, il n'était pas difficile sur la qualité morale de ses protecteurs, car, en fait de crimes, les Sforza en remontraient à tous les tyrans de l'Italie.

Léonard resta dix-huit ou vingt ans dans le Milanais. Il avait de vingt-huit à trente ans quand il y arriva et près de cinquante ans quand il en partit. Ce fut l'époque la plus laborieuse de sa vie. Sauf la théologie, la philosophie et le droit, il enseignait tout lui-même dans l'Académie à laquelle il avait donné son nom [2]. C'est de ce temps que datent le *Traité de la peinture* [3], le *Traité de la lumière et des ombres* [4], le *Traité du mouvement local* [5], le *Traité des mouvements de l'homme*, le *Traité des proportions du corps humain* [6], le *Traité de perspec-*

ans d'attente, les religieux de San-Donato, désespérant d'obtenir de Léonard quelque chose de plus, s'adressèrent à Filippino Lippi, qui leur peignit, en 1496, l'admirable *Adoration des Mages* exposée, au Musée des Offices, dans la même salle que le carton de Léonard. M. Eugène Müntz contredit maintenant cette manière de voir. Il pense que ce carton pourrait bien ne pas être celui du tableau commandé à Léonard en 1481. Il est tenté de voir là une œuvre plus voisine de la *Cène* et de la *Bataille d'Anghiari* que des ouvrages exécutés par Léonard aux environs de 1481, et il donne à l'appui de cette opinion des raisons qui sont loin d'être sans valeur. (V. l'*Art*, n° du 1er avril 1887.) Ces raisons, cependant, sont discutables, et la preuve n'est pas faite encore. En fait de certitude, pour tout ce qui touche à Léonard, il faut presque laisser toute espérance.

1. Cette lettre, publiée par Amoretti (*Memorie*, p. 20-24), se trouve à l'Ambroisienne. Elle a été souvent reproduite, notamment dans le remarquable livre de M. Ch. Clément (*Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, 1re éd. 1861, p. 186).

2. La *Leonardi Vinci Academia*, dont Amoretti a reproduit le sceau, qui portait ces mots : *Leonardi Vinci Academia*. De ce sceau il existe une très ancienne gravure que l'on a prétendu être de la main même de Léonard.

3. Voir, sur le *Traité de la peinture*, le savant travail de M. le baron de Geymüller, *les Derniers Travaux sur Léonard de Vinci* (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, p. 357, et tome XXXIV, p. 143 et 274).

4. Il fut commencé le 23 août 1490. On en possède le manuscrit.

5. Il y travaillait encore en 1498.

6. On n'en a que des fragments.

ture[1], le *Traité d'anatomie du cheval*[2], le livre de la *Théorie et de la pratique*[3], ainsi que les innombrables dessins qui sont comme la démonstration vivante de cet enseignement. C'est alors qu'il donne dans la *Cène* du couvent des Grâces une des plus grandes leçons de peinture qu'un maître ait donnée à ses disciples[4], et c'est à cette époque également qu'appartiennent deux admirables tableaux qui se trouvent au Musée du Louvre, le *Portrait de la belle Féronnière* et la *Vierge aux Rochers*. Ils sont au nombre de ceux qui font le plus d'honneur à la peinture; ils vont nous porter tout d'abord sur des cimes que, partout ailleurs, on chercherait en vain... Mais l'œuvre capitale de Léonard, durant ce premier séjour en Lombardie, fut le monument de François Sforza. Il est même probable que ce fut tout spécialement en vue de ce gigantesque travail que Louis le More appela Léonard à Milan. Dans l'art de modeler la terre et de couler le bronze, les Florentins étaient les maîtres par excellence. Donatello à Padoue, Baroncelli à Ferrare, le Verrocchio à Venise, leur avaient mérité cette réputation. Les statues équestres de Gattamelata, de Nicolas III d'Este et de Bartolomeo Colleone, excitaient l'admiration universelle. Louis le More voulut avoir de Léonard un chef-d'œuvre qui aurait surpassé tous les autres. Après plusieurs années d'un labeur assidu, Léonard termina le modèle de ce monument colossal, dont la fonte devait réclamer 200,000 livres de bronze. Il l'avait fait, défait et refait plusieurs fois (il le dit lui-même dans une note annexée au *Traité des ombres et de la lumière*), y voyant toujours à reprendre et ne pouvant se décider à le trouver parfait. En 1493, enfin, il l'exposa sous un arc de triomphe, élevé sur la place du château, à l'occasion du mariage de Bianca-Maria Sforza avec l'empereur Maximilien[5]. Louis le More, en célébrant d'une manière aussi magnifique le chef de la dynastie des Sforza, pensait avoir affermi sa propre souveraineté; et Léonard, après l'effort de génie qu'il avait consacré à cette œuvre grandiose, croyait avoir conquis pour son nom l'immortalité. La fortune contraire montra la vanité de toutes ces

1. Benvenuto Cellini en possédait une copie.
2. Composé pendant qu'il travaillait à la statue de François Sforza.
3. Il voulait donner un grand développement à cet ouvrage.
4. La *Cène* fut achevée en 1497.
5. M. Camille Boito a fait observer qu'il y avait doute sur l'époque de l'exposition de cette statue. On ne sait au juste si ce fut à l'occasion des noces de Maximilien avec Bianca Sforza ou lors du mariage de Louis le More avec Béatrice d'Este, mariage qui eut lieu en janvier 1491.



LA VIERGE AUX ROCHERS.

(Tableau de Léonard de Vinci, au Musée du Louvre.)

ambitions. Louis le More, qui avait appelé Charles VIII à la conquête de Naples en 1494, fut chassé de Milan par Louis XII en 1499, et emmené en France, où il mourut après dix ans de captivité. Quant à la statue équestre si laborieusement exécutée par Léonard, elle devint la cible des arbalétriers gascons, et bientôt, de ce rare chef-d'œuvre, il ne resta plus que de la poussière. Quelle fut l'époque précise de la consommation de cette ruine? On ne sait au juste. Ce fut certainement après le 19 septembre 1501. Car, à cette date, le duc de Ferrare, Hercule Ier d'Este, écrit à Jean Valla, son résident à Milan, d'aller « trouver incontinent le très illustre cardinal de Rouen », pour le prier « de lui faire donner ce modèle (de statue équestre) », pensant qu'on a « peu de souci de cet ouvrage, ... qui se délabre tous les jours parce qu'on n'en prend pas soin... [1] ». Hercule d'Este voulait fondre en bronze le cheval de Léonard, pour y asseoir sa propre statue à la place de celle de François Sforza. Sa requête fut repoussée... Quand Louis le More eût été chassé de Milan, Léonard, pui avait été son courtisan, écrivit, pour panégyrique, sur la couverture d'un de ses manuscrits : « Le duc perdit l'État, la fortune et la liberté; il n'a rien terminé de ce qu'il avait entrepris. » C'est sec. Mais que de déchirements alors au cœur de l'artiste! Il avait vu de ses yeux détruire sa statue équestre de François Sforza, ravager les peintures qu'il avait faites dans le palais ducal et démolir le palais Galéas San-Severino qu'il avait construit [2]. En présence d'un tel écroulement de lui-même, était-il tenu à une grande pitié pour le désastre des autres?

Après le long séjour qu'il avait fait à Milan, après les dix-huit ou vingt ans durant lesquels il s'était pour ainsi dire naturalisé Lombard, Léonard redevint Florentin [3]. Il retrouvait singulièrement

1. Cette lettre a été publiée par M. Giuseppe Campori, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, première période, tome XX, p. 42. — On a de nombreux documents, de la main même de Léonard, relativement à la statue équestre de François Sforza. M. Richter en a trouvé un grand nombre. Voir aussi le savant travail que M. Louis Courajod a publié sur le même sujet.

2. On ne peut guère faire qu'une supposition à l'égard de ce palais. On ne connaît avec certitude aucun des monuments dont Léonard aurait fourni les dessins. Que Léonard ait été architecte et grand architecte, cela, cependant, n'est pas douteux, car il fut tout dans le domaine des sciences et des arts. Son intimité avec Bramante, à côté duquel il vécut à Milan durant huit ans et avec lequel il partagea le titre d'*Ingénieur et peintre ducal*, peut servir de preuve à cet égard. (Sur Léonard, architecte, voir le savant commentaire ajouté par M. de Geymüller à l'ouvrage de M. J.-P. Richter).

3. Quand les Français firent irruption dans le Milanais en 1499, il se réfugia

changée la ville où il avait passé les trente premières années de sa vie. La révolution et la guerre avaient passé par là. Les hommes qu'il avait le plus aimés s'étaient comme ensevelis sous les cendres du bûcher de Savonarole. Lorenzo di Credi avait renoncé à la peinture, et n'ambitionnait plus que de mourir dans l'hôpital de Santa-Maria-Novella. Bartolomeo della Porta était devenu le *Frate* du couvent de Saint-Marc. Sandro Botticelli, jadis plein de verve et d'enthousiasme, n'offrait plus que l'image de la vieillesse et du découragement. Pérugin seul tenait ferme encore. Son indifférence politique et religieuse l'avait préservé du choc en retour de tous les événements. Il vint à plusieurs reprises visiter Léonard... Quoiqu'un moment entraîné dans l'orbite de César Borgia (1502) [1], et malgré le court voyage qu'il fit sans doute à Rome en 1503 [2], Léonard de Vinci, de 1500 à 1506, appartient à la Toscane, et Florence, qu'il allait fatiguer de nouveau de ses caprices et de son inconstance, ne devait pas ménager à sa vieillesse les déboires dont elle avait jadis désenchanté sa jeunesse. Ce fut l'ingénieur et le savant qui occupèrent de lui tout d'abord. Léonard reprit ses études pour la canalisation de l'Arno. Il voulait rendre le fleuve navigable depuis Florence jusqu'à Pise; mais ce travail, malgré l'ardeur qu'il y mit, resta à l'état de projet. Ce fut alors aussi qu'il proposa à la Seigneurie de soulever tout d'un bloc le temple de Saint-Jean, pour le poser sur un large soubassement. Quand il exposait ses plans, tout semblait possible à ses auditeurs charmés; mais, lui parti, le doute s'emparait des esprits, et la chose ne se faisait pas. Puis vint la lutte fameuse, ou plutôt le parallèle redoutable qu'il soutint contre Michel-Ange pour la décoration de la salle du Conseil au Palais-Vieux. Son tableau, qui représentait la *Bataille d'Anghiari* [3], resta inachevé, comme l'avait été, vingt-six ans aupa-

d'abord à Vaprio, chez son élève et ami Melzi. Il ne retourna à Florence qu'en 1500, quand Louis le More eut été livré à Louis XII.

1. Léonard parcourut l'Italie, en 1502, à la suite du duc de Valentinois, avec le titre d'*Ingénieur général*.

2. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 89. Ce fut peut-être alors qu'il peignit la fresque de Sant'Onofrio.

3. La bataille d'Anghiari fut gagnée par les Florentins contre Piccinino, qui commandait l'armée de Philippe-Marie Visconti. Sur ce terrain d'un combat de cavalerie, Léonard se sentait invincible. Il ne fit que le carton de son tableau, et ce carton lui-même, devant lequel vinrent travailler tous les peintres contemporains, ne tarda pas à être détruit. On n'a plus que les descriptions vagues de Vasari et d'Amoretti, quelques rares croquis, le dessin de la *Casa Rucellai*, gravé dans l'*Etruria pittrice* (pl. XXIX), et l'estampe d'Édelinck, faite d'après un dessin de Rubens, qui n'était lui-même que la copie d'une copie.

ravant, le tableau de l'*Adoration des Mages*. Du tableau de *Sainte-Anne*, que lui commandèrent alors les Servites, il ne fit aussi que le carton. Le tableau ne fut exécuté que longtemps après. Quant à la *Joconde*, c'est bien à Florence qu'elle appartient. Elle nous dira peut-être, au point de vue de la perfection, le dernier mot de la peinture.

Florence avait beau avoir des droits sur Léonard, quoiqu'elle fit pour lui et quoiqu'il fît pour elle, ils ne pouvaient s'entendre. Entre elle et lui, il y avait incompatibilité d'humeur. Jamais il ne put y fonder une école. D'autres maîtres y avaient plus que lui l'oreille de la jeunesse. Pour être écouté dans ce milieu jaloux de toute supériorité étrangère, il n'était pas assez exclusivement Florentin. La famille de son choix, celle qu'il avait créée, formée de son esprit, était à Milan. Et puis, la République florentine n'était pas son fait. A ce privilégié du génie, il fallait de spéciaux privilèges. Le moule uniforme d'une égalité bourgeoise ne pouvait le contenir. Il avait besoin de patrons somptueux. L'éclat des pompes royales lui était nécessaire. La cour des Sforza l'avait attiré à Milan; la cour de France l'y appela de nouveau. Louis XII, ainsi que les lieutenants qui le représentaient dans le Milanais, firent tout pour se l'attacher définitivement. En 1506, il abandonna tout à coup Florence pour aller se mettre à la disposition du grand Maître de France, Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont. Vainement la Seigneurie de Florence fit valoir ses droits sur lui. Vainement le gonfalonier Soderini se posa comme un créancier vis-à-vis de son débiteur. Léonard ne revint à Florence que pour un instant, se hâta de se libérer, et s'expatria, cette fois à jamais... A partir de 1507, la France le posséda presque tout entier. Il reçut, en titre d'office, le brevet de *Peintre du Roi*. C'est pour le roi de France et avec la protection de Charles d'Amboise qu'il acheva le canal de la Martesana, qu'il construisit le grand réservoir ainsi que les écluses du canal de San-Cristoforo [1]... En 1511, la mort, en frappant le maréchal de Chaumont, priva Léonard d'un protecteur puissant et d'un ami dévoué. A partir de ce moment, les catastrophes se précipitent, et le pauvre artiste en est accablé. L'armée de la sainte Ligue chasse les Français du Milanais, qu'elle remet aux mains de Maximilien Sforza, et Léonard, avec cette indépendance de cœur dont il avait déjà donné des preuves, tente de se rattacher au fils de son ancien maître; mais il n'arrive qu'à une situation fausse, et est bientôt forcé d'aban-

1. Amoretti, *Memorie*, p. 95, 97.

donner la place. Ses élèves cependant (Salai, Beltraffio, Melzi) ne l'abandonnèrent pas dans sa mauvaise fortune, et l'accompagnèrent à Rome, où il se rendit à la suite de Julien de Médicis, qui allait assister au couronnement de son frère [1]. Mais Rome ne fit pas bon accueil à cet Italien si bien vu des envahisseurs. De quel œil Léonard pouvait-il regarder, au Vatican, la fresque de la *Chambre d'Héliodore*, cet incomparable commentaire du *fuori barbari* de Jules II ? Le pauvre grand artiste était désormais dépaysé partout dans son propre pays. Aussi s'empressa-t-il de regagner le Milanais dès que François Ier l'eut reconquis en 1515, et d'élever de ses mains au vainqueur des arcs triomphaux. Il fit partie du cortège royal dans l'entrevue de Bologne, voulant voir de ses yeux l'humiliation de la papauté, suivit le roi en France au commencement de 1516, et n'en revint pas.

Les grands hommes sont ceux dont les œuvres survivent et font partie du fonds commun de l'humanité. Qu'importe ce qu'ils ont été vivants, si ce qu'ils laissent est immortel ! Ce n'est pas à leurs pieds d'argile qu'il les faut regarder, mais à leur front rayonnant de lumière. Léonard n'est pas un grand Italien, mais c'est par excellence un grand homme. S'il avait oublié sa vraie patrie, il s'en était fait une dans son école. Il avait le cœur chaud pour ceux qui vivaient dans l'intimité de son génie. Il était bon. Ses élèves l'adoraient, et s'exilèrent avec lui, quand il fut obligé de quitter Milan. Melzi, qui l'appelle dans ses lettres « bon ami et excellent père », fut pour lui comme le plus dévoué des fils, depuis le jour où il le connut à Milan, jusqu'à celui où il lui ferma les yeux au château de Clou près d'Amboise, le 2 mai 1519... Que savons-nous, d'ailleurs, avec précision de la vie de Léonard ? Vie tourmentée, aventureuse, toujours en quête du port et ne trouvant jamais que la tempête [2]. Voué à tous les labeurs, prodigue de ses admirables facultés, Léonard, malgré le charme exceptionnel dont il était doué, vit les difficultés matérielles de la vie s'aggraver à chacune de ses nombreuses pérégrinations. Quelle détresse est la sienne à la fin de son premier séjour à Milan, après les vingt années d'un travail dont aucun homme peut-être n'a fourni l'équivalent ! Quoi de plus navrant que la supplique qu'il adresse alors à Louis Sforza ? Il est aux pieds du duc, lui tendant la main, n'ayant plus

1. Amoretti, *Memorie*, p. 104.

2. D'après M. Richter, Léonard n'aurait pas borné ses pérégrinations à l'Occident. Il aurait fait, en 1481, un voyage en Orient. M. Charles Ravaisson admet également ce voyage. M. Eugène Piot et M. Gilberto Govi le nient. M. Henry de Geymüller incline vers l'opinion de ces derniers, qui est aussi la nôtre.

rien pour payer ses ouvriers, implorant pour lui-même l'aumône d'un vêtement [1]. Ses travaux n'avaient-ils donc pas reçu leur récompense? N'était-ce pas plutôt qu'il vivait sans compter, prodiguant ce qu'il avait, et même ce qu'il n'avait pas? C'est ainsi qu'il fut condamné jusqu'au bout à soulever de ses mains d'athlète le rocher qui toujours retombait. Positif et chimérique à la fois, téméraire et inconstant, universel et sans concentration suffisante, entrevoyant partout la vérité et n'ayant pas la suite nécessaire pour arriver à la certitude, se posant tous les problèmes et soupçonnant toutes les découvertes, il n'a pu attacher définitivement son nom à aucune des grandes conquêtes du monde moderne. Que resterait-il de lui, s'il n'avait été par surcroît, ou plutôt avant tout, un artiste souverainement doué? Le peintre a sauvé le savant de l'oubli. Après bientôt quatre cents ans d'abandon, on commence seulement à déchiffrer ses manuscrits, sans que l'obscurité qui s'est faite autour d'eux soit prête à se dissiper. On en a tiré quelques beaux chapitres pour l'histoire générale des sciences [2], et il est douteux qu'on puisse aller au delà. Sans disputer aux ténèbres ce que le savant leur a laissé, demandons au peintre les lumières dont, par une fortune singulière, le foyer est au Musée du Louvre. La *Belle Féronnière*, la *Vierge aux Rochers*, le *Saint Jean*, la *Sainte Anne* et la *Joconde* montrent Léonard tout entier. Du premier au dernier de ces tableaux, on suit la trajectoire complète de ce prodigieux génie.

II.

Le portrait connu sous le nom de la *Belle Féronnière* [3] représente une jeune femme coiffée de bandeaux bruns soigneusement lissés et retenus par une ganse noire, qui fixe un diamant au milieu du front; d'où le nom de *féronnière* donnée depuis à toute parure semblable ou analogue à celle-ci. La figure, coupée à mi-corps et à mi-bras par une barre d'appui, est vêtue d'une robe rouge, lamée de bandes d'or et ornée de broderies noires. Une fine cordelière, plusieurs fois enroulée autour du cou, descend jusque sur la gorge, qui est découverte en carré par l'échancrure de la robe. La tête, vue de trois quarts et

1. Amoretti, *Memorie*, p. 75.

2. Voir le tome III[e] de l'*Histoire des sciences mathématiques en Italie, depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du* XVII[e] *siècle*, par Libri (1840).

3. N° 461 (n° 483 de la notice de M. Fr. Villot).



PORTRAIT DE FEMME.

(Carton de Léonard de Vinci, au Musée du Louvre.)

tournée à gauche, est belle, parce que tout y est d'une grande correction, mais n'est pas charmante, ou du moins ne nous paraît pas telle. Elle marque de la volonté, peut-être seulement de l'obstination, avec je ne sais quoi de triste et de renfrogné. Les traits, en parfait accord les uns avec les autres, ont une grande fermeté d'accentuation. Les yeux, qui regardent à droite, en sens inverse du mouvement de la tête, sont profondément enchâssés, doués de flamme et capables d'ardeur: le monde extérieur semble s'y refléter en noir. Le nez est petit et d'un dessin délicat; la bouche petite aussi, avec une sorte de moue qui complète l'expression des yeux. Le menton, bien accusé, est marqué d'une légère fossette. Les joues ont la fermeté du marbre. Il y a comme de la plasticité dans cette peinture. Le peintre et le sculpteur s'y sont pour ainsi dire confondus. On est plutôt étonné que captivé. On est surtout frappé du relief et du caractère singulier que présente ce portrait. Il s'impose avec une telle autorité, qu'après l'avoir bien regardé, on ne l'oublie jamais. Il appartient corps et âme à une époque et à un pays sur lesquels toute méprise est impossible. Le XVe siècle italien, la fin du XVe siècle milanais surtout, revit en lui. C'est Léonard surtout qui nous pénètre ici par ce que son génie eut de robuste et de spontané, par la manière dont il s'empare de l'art et de l'humanité pour les façonner à son image. Quel voyage ne peut-on faire en imagination en regardant cette étrange personne? A combien de divagations elle a prêté déjà, et que ne dira-t-on pas d'elle encore?... Qui est-elle? On lui a donné bien des noms; mais le vrai, le saura-t-on jamais? A quelle date remonte-t-il? Comment le dire au juste? Rien n'est plus obscur que la chronologie des ouvrages de Léonard.

Ce portrait ayant appartenu à François Ier, on y a vu la maîtresse du roi, qu'on appelait la Féronnière, du nom de son mari qui se nommait Féron [1]. Or, la femme de Féron était morte avant l'arrivée de Léonard en France. Mais qu'importe! Cette légende, d'ailleurs, ne fut imaginée qu'un siècle et demi au moins après la mort des personnages intéressés. En 1642, le Père Dan, dans le *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, donne ce portrait comme celui de la duchesse de Mantoue; et, en 1709, Bailly, dans l'*Inventaire général des tableaux du Roi*, dit qu'il est « communément nommé la *Belle Féronnière* [2] ». Cette invention appartient donc à la seconde moitié du XVIIe siècle. On y voit aujourd'hui Lucrezia Crivelli, une des maîtresses de Louis le More.

1. C'est sous ce titre de la *Belle Féronnière* que ce portrait a été souvent gravé.
2. Cette peinture se trouvait alors à Versailles, dans le Cabinet des tableaux.

Léonard l'aurait peinte en 1497, quand le duc de Milan, qui s'en était détaché dans un accès de dévotion momentanée, revint à elle après la mort de Béatrice d'Este[1]. J'ai peine à me rallier à cette opinion, parce que la date qu'il faudrait adopter ne me paraît pas admissible. En 1497, Léonard, dans toute sa force[2], était en possession de cette souplesse, de ce modelé et de cet inimitable *sfumato*, qui font le désespoir et l'admiration des peintres, et dont il n'y a pas trace dans ce portrait. S'il fallait lui assigner une date, je remonterais beaucoup plus haut et la chercherais aux alentours de 1480, vers l'époque de l'arrivée de Léonard à Milan. Dans la vie du peintre, en effet, ce tableau me rapproche beaucoup plus du point de départ que du point d'arrivée. On y sent encore l'influence florentine, celle même du Verrocchio. Léonard n'y a pas encore secoué le joug de l'école. L'âpreté du contour et une certaine crudité de couleurs appartiennent presque à un *quattrocentista*, et ne sont pas le fait du maître souverain que nous allons connaître. Où sont ces recherches et ce travail à outrance, que Léonard voudra bientôt pousser toujours plus avant, sans parvenir jamais à se satisfaire? Ici rien d'énigmatique. Tout est écrit, souligné même avec franchise et rigidité. En ce temps-là, Léonard ne s'attachait pas à dissimuler ce qu'il y avait de serré dans son dessin et de vigoureux dans son relief. Il visait très nettement au but, et, ce but une fois atteint, il s'arrêtait, semblant vouloir appliquer le principe posé dans le sonnet que nous a conservé Lomazzo : « Qui ne peut ce qu'il veut, doit vouloir ce qu'il peut, car c'est folie de vouloir ce qui est impossible[3]... » Léonard ne se perdait pas alors au delà du possible. Quand il peignait un portrait, il se pénétrait de son modèle. Le jour il le voyait, la nuit il y songeait : « J'ai souvent expérimenté, dit-il, me trouvant au lit, dans l'obscurité de la nuit, combien il est important de repasser dans son imagination jusqu'aux moindres contours des modèles que l'on a étudiés et dessinés durant

1. Ce fut alors que Louis le More eut de Lucrezia Crivelli un fils, Giovan Paolo, qui fut la souche des marquis de Caravaggio.

2. Il venait d'achever la *Cène* du couvent des Grâces.

3. Chi non può quel che vuol, quel che può voglia :
Che quel che non si può, folle è volere.
Adunque saggio l'uomo è da tenere,
Che da quel che non può suo voler toglia.
. . . .

(VASARI, t. VII, p. 12.)

Il semble démontré maintenant que ce sonnet n'est pas de Léonard.

le jour. Par ce moyen, on fortifie et conserve davantage le sens des choses qu'on a recueillies dans sa mémoire. » Ce travail intérieur d'assimilation une fois accompli, Léonard représentait la nature en toute vérité, sans chercher à la transfigurer, mais en lui imprimant sa propre pensée, son propre style. Ce sont cette pensée et ce style qui vibrent avec une intensité singulière dans le portrait de la *Féronnière* et qui laissent en nous une indestructible impression.

Quant au nom de « la *Belle Féronnière* », il est probable que, malgré les efforts des érudits, il restera toujours au bas de cette peinture. Plus les légendes sont invraisemblables, plus elles durent. Et puis, à défaut de certitude pour un autre nom, pourquoi ne pas garder celui-là. La foule y est faite et s'en contente. Quant à ceux qui raisonnent et qui cherchent, ils verront là, en attendant mieux, non pas certes la femme dont l'époux s'est appelé Féron, mais une femme qui porte au front un bijou spécial dont elle garde le nom. C'est elle, il est vrai, qui a donné son nom à ce bijou. Par une inversion permise, ce sera ce bijou qui, à son tour, lui aura donné le sien.

Nous tenons à rapprocher de cette *Belle Féronnière* un admirable portrait de jeune femme, grand comme nature, dont le Louvre possède le dessin, ou plutôt le carton, minutieusement piqué par la main même du maître en vue d'un tableau, qui, s'il a été exécuté, est aujourd'hui perdu [1]. La tête est vue de profil à droite. Les traits en sont réguliers et beaux, pleins de noblesse, avec une accentuation tout individuelle qui ne laisse pas de doutes sur la ressemblance. C'est la nature elle-même, prise sur le vif, avec la marque souveraine d'un incomparable artiste. La dame a grand air, porte haut, est pleine de franchise dans sa noble fièreté. Elle est Milanaise, tout l'indique : sa physionomie, son costume, sa parure, ses cheveux ondulés, retombant en masses épaisses sur ses épaules [2]. La manière dont est traité ce portrait nous permet, d'ailleurs, d'en fixer approximativement la date entre 1495 et 1500. La sanguine et le pastel sont intervenus pour donner à ce dessin exécuté à la pierre noire quelques-unes des colorations de la vie, avec une puissance de modelé qui fait prévoir déjà ce que pourra le peintre dans sa plus grande force. Rapprochez ce portrait de celui de la *Féronnière*, les écarts du style et les différences de l'exé-

1. Les repentirs du trait, faits avec les piqûres, prouvent que c'est Léonard lui-même qui a décalqué ce dessin. (V. le n° 390 de la *Notice des dessins italiens au Musée du Louvre,* par M. Reiset.)

2. Le buste de ce portrait est vu de trois quarts. La robe, largement ouverte sur le cou, est rayée. Les manches en sont larges.



cution vous indiqueront aussitôt le temps qui les sépare. Rien ne peut mieux faire la démonstration de ce que nous avons avancé relativement à la date du portrait de la *Féronnière*. Léonard est Florentin dans le portrait de la *Belle Féronnière*. Il est Milanais dans le portrait dessiné que nous reproduisons ici. Il a vécu, depuis longtemps déjà, au milieu d'un groupe considérable ayant une physionomie très particulièrement accentuée dans la grande famille italienne, et son art s'en est ressenti.

III

Passer de la *Belle Féronnière* à la *Vierge aux Rochers*, c'est quitter la vie réelle pour la vie idéale, fermer le livre sur une page d'histoire profane pour le rouvrir sur une page d'histoire religieuse... De même que la *Belle Féronnière*, la *Vierge aux Rochers*, avant d'entrer au Louvre, a été dans le *Cabinet doré* de Fontainebleau[1] et dans le *Cabinet des tableaux* à Versailles[2]. C'est dans ce long commerce avec la maison de France, qu'elle a conquis ses titres de noblesse vis-à-vis de la France elle-même et ses lettres de grande naturalisation parmi nous.

L'Enfant-Jésus, soutenu par un ange, bénit le petit saint Jean-Baptiste, qui lui est présenté par la Vierge. Ce sujet sera redit mille fois par la Renaissance; Léonard commence par se l'approprier et par en faire une œuvre absolument personnelle... Le bambino est assis à droite près d'une source, et, du côté opposé, est agenouillé son précurseur. L'un, vu de profil, s'appuie à terre de la main gauche, et lève la droite dans un geste de protection suprême; l'autre, de trois quarts, joint les deux mains dans l'attitude de la prière et de l'adoration... Le Musée du Louvre possède le carton piqué qui a servi au décalque de la tête de ce petit saint Jean, ainsi qu'une étude exécutée d'après nature pour la tête de cet Enfant-Jésus[3].

Il y a une singulière grandeur dans ces petites figures. On voit, d'un côté, la puissance et la majesté d'un Dieu, de l'autre côté, la ferveur et l'humilité d'un mortel.

Ces enfants, entièrement nus, appartiennent en propre à Léonard;

1. Le Père Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, 1642.

2. Bailly, *Inventaire des tableaux du Roy*, en 1709 et 1710.

3. Le dessin piqué pour la tête du saint Jean est tiré du recueil de Vallardi et n'est pas catalogué dans la *Notice* de M. Reiset. Le dessin pour l'Enfant-Jésus est catalogué sous le n° 383. Il est exécuté à la pointe d'argent, avec des rehauts de blancs sur un papier teinté de vert pâle.

nul autre ne pourrait en réclamer la paternité! On les répétera nombre de fois dans l'école; on en approchera même de très près; mais aucun élève ou imitateur ne peindra rien d'aussi magistral. Ces figures, modelées — on pourrait presque dire sculptées — avec une étrange puissance, témoignent en faveur des facultés multiples de Léonard, développées par l'éducation qu'il avait reçue du Verrocchio. N'ont-elles pas gardé quelque chose du relief et de l'âpreté des beaux bronzes du xve siècle? L'ange, agenouillé derrière l'Enfant-Jésus, est également une des nobles inspirations du maitre. Il a toutes les élégances des belles figures florentines de l'époque. Sa tête respire la jeunesse, une jeunesse faite d'innocence et d'ardeur, une jeunesse qui n'a pas de sexe, parce qu'elle concentre en elle le charme des deux sexes, une jeunesse où la jeune fille et l'adolescent ont mis en commun toutes leurs grâces. Vêtu d'une tunique transparente et drapé dans un manteau rouge doublé de vert, il protège de sa main gauche le corps du *bambino*, et, de sa main droite, dont l'index se porte en avant, désigne le petit saint Jean au spectateur, vers lequel il tourne les yeux. Quant à la Vierge, assise presque de face (légèrement de trois quarts à gauche) au centre du tableau dont elle domine tous les éléments, elle étend la main gauche sur son Fils, et attire à elle de la main droite le jeune précurseur, qu'elle couvre de son regard. Elle est là comme un trait d'union tout-puissant entre l'homme et Dieu. Vêtue d'une robe rouge, qui découvre le cou et le haut de la poitrine, et d'un manteau bleu à revers jaune, dont les plis cassés un peu sèchement encore descendent jusqu'à terre, elle est la plus pure et la plus vraiment vierge des Vierges de Léonard. Les ondes des cheveux qui encadrent les joues et qu'affectionnera toujours Léonard, appartiennent au monde, il est vrai, et n'ont rien de virginal; mais le recueillement intérieur ne s'en fait pas moins sentir, et sur les traits réguliers et fins s'étend, comme un voile, cette tristesse particulière, qui est pour la mère du Rédempteur la perfection de la beauté. Après la *Cène*, ce tableau est le plus religieux des tableaux de Léonard. Les personnages qui le composent se détachent avec recueillement sur un fond de rochers, dont les premiers plans forment une grotte semblable à un dais fantastique au-dessus de la Vierge, et dont les plans reculés montent en formes bizarres et se perdent à l'horizon jusqu'au ciel. D'où le nom de *Vierge aux Rochers* donné à cette étrange et captivante peinture.

Tout est mystère autour de Léonard; mystérieuse est sa vie, plus mystérieuses encore sont ses œuvres. Plus on les cherche et plus

elles se dérobent, plus on les discute et plus le trouble augmente. Tantôt on élargit outre mesure le cercle qui les contient, tantôt on le rétrécit à l'excès. Nous croyons fermement à l'authenticité de la *Vierge*



ÉTUDE DE DRAPERIE.

(Dessin de Léonard de Vinci, au Musée du Louvre.)

aux Rochers. Cependant, on a disputé cette gloire à notre Musée[1]. Léonard, disent les uns, n'a fait que le carton de ce tableau. Léonard, disent les autres, a bien peint un tableau d'après ce carton, mais ce tableau est celui que Lomazzo signale dans la chapelle de la Conception

1. Passavant, Waagen, etc.

à l'église des Franciscains de Milan et non celui du Louvre[1]. C'est le contraire qu'il faut dire. Le Louvre possède l'œuvre originale, dont les Franciscains n'avaient qu'une copie. Comment, d'abord, soupçonner l'attribution d'une peinture que François Ier a tenue directement des mains de Léonard ? Cela, il est vrai, pourrait n'être encore qu'une présomption ; mais l'examen comparatif des deux tableaux fournit l'irrécusable preuve. Le tableau des Franciscains, vendu comme copie moyennant trente ducats au peintre Hamilton en 1796 et racheté ensuite par le comte de Suffolk, appartient maintenant à la *National Gallery* de Londres[2]. Tout le monde peut donc voir et juger. Le tableau de Londres se présente sous de fraîches couleurs ; il est bien conservé, séduisant, aimable et gracieux ; mais le charme n'en est que superficiel. Les figures sont d'une beauté molle, ont quelque chose de lourd et de cotonneux, sont dépourvues de cette acuité d'expression qui caractérise Léonard. L'ange, assurément, ne manque pas de grâce, mais cette grâce est sans grande élévation. Il présente, d'ailleurs, de légères variantes avec l'ange du Musée du Louvre. Soutenant de ses deux mains le corps de l'Enfant-Jésus, il regarde le petit saint Jean et ne s'occupe en rien du spectateur. La Vierge et les deux *bambini* sont sensiblement plus faibles. Somme toute, c'est là une œuvre jolie plutôt que belle, où l'on ne sent pas la réelle présence du maître. Le tableau du Louvre, au contraire, est dur d'aspect et âpre de tonalités. Le temps a mordu sur lui de sa dent cruelle. La peinture est comme dépouillée de sa fleur, et ne montre plus guère que ses dessous. Néanmoins, elle parle aux yeux et à l'âme avec une souveraine autorité.

Ce qui a dérouté certains critiques, c'est la date qu'ils ont mise au bas de ce tableau. Le Dr Waagen[3], après avoir déclaré que la *Vierge aux Rochers* était de l'époque où le talent de Léonard avait atteint toute sa force, constate certaines faiblesses, certaines duretés, certaines incorrections, qu'il déclare incompatibles avec la perfection à laquelle le peintre était alors parvenu. Si la date fixée par M. Waagen était juste, l'argument pourrait être bon ; mais cette date est erronée, et dès lors les raisons données par le critique allemand perdent leur valeur. C'est de 1497 à 1515 que Léonard est, comme peintre, en pos-

1. Lomazzo, *Trattato della pittura*, p. 171 et 212.

2. Deux anges remarquablement beaux et qu'on attribue aussi à Léonard se trouvaient de chaque côté de ce tableau. Ils sont ou ils ont été dans la galerie du duc Melzi.

3. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris*, 1839.

session de toutes ses ressources, et c'est dix ou quinze ans avant 1497 qu'il a exécuté ce tableau[1]. La *Vierge aux Rochers* est singulièrement conçue, bizarre d'aspect, dure de tons, violente et heurtée, incorrecte même dans quelques-unes de ses parties. Léonard est loin d'y être le magicien que nous connaîtrons bientôt. On retrouve encore en lui l'élève du Verrocchio, un élève passé maître déjà, mais intolérant dans sa manière de voir, et manquant de cette sérénité qui est inséparable de la puissance. Sa doctrine est faite; mais elle est hautaine, et prétend s'imposer, sans souci de se faire aimer. Nulle part Léonard n'affirme d'une façon plus absolue que la peinture est avant tout le relief des corps. Écoutez-le parler lui-même; c'est vers ce temps-là qu'il s'exprime ainsi : « Le premier soin du peintre est de donner à la superficie plane de son tableau l'apparence d'un corps relevé et détaché du fond. Celui qui, en ce point, surpasse tous les autres, mérite d'être proclamé le plus grand. Cette perfection, ce *summum* de l'art, résulte de la juste et naturelle dispensation des ombres et des lumières, et de ce qu'on appelle le clair-obscur. Si un peintre recule à mettre les ombres où elles sont nécessaires, il se déshonore et rend son œuvre méprisable aux bons esprits, pour briguer la fausse estime du vulgaire et des ignorants, qui ne regardent dans un tableau que le brillant et le fard du coloris, sans prendre garde au relief[2]. » Le relief! telle est pour Léonard la grande chose, on est tenté de dire ici l'unique chose, la chose à laquelle tout semble sacrifié dans la *Vierge aux Rochers*. Le temps sans doute a effacé les couleurs dont le peintre avait dû glacer en dernier lieu son tableau. Je crois néanmoins que, dans l'état même où nous le voyons, Léonard ne le désavouerait pas. « Il cherchait avant tout, Vasari prend soin de nous le dire, les oppositions les plus fortes de la lumière et de l'ombre, et s'appliquait à trouver pour les parties obscures de ses figures des noirs plus noirs encore que le noir, afin de donner plus d'éclat aux parties claires placées à côté. Mais en prenant ainsi pour point de départ les teintes les plus vigoureuses et en donnant ensuite à son modelé le soin le

1. M. Charles Clément, dans sa remarquable étude sur Léonard, fait même remonter ce tableau au premier séjour du maître à Florence (Voy. *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, p. 181). M. Clément exagère donc encore notre manière de voir. Nous plaçons la *Vierge aux Rochers* parmi les œuvres qui appartiennent au premier séjour de Léonard à Milan, et nous la croyons beaucoup plus près du commencement que de la fin de ce séjour. Elle aurait été peinte plutôt entre 1480 et 1490 qu'entre 1490 et 1500.

2. *Traité de la peinture*. Ce traité ne fut terminé qu'en 1498, mais il avait été commencé dès l'arrivée de Léonard à Milan (Amoretti, *Memorie*, p. 76).

plus extrême, il arrivait à une localité sourde et privée de lumière, qui semblait donner des effets de nuit plutôt que de jour [1]. » Ne semble-t-il pas que ce soit surtout en présence de la *Vierge aux Rochers* du Musée du Louvre qu'ait ainsi parlé Vasari... Si nous revenons maintenant au tableau de la Galerie Nationale de Londres, nous n'y retrouverons même pas le procédé de Léonard. Nous y verrons une peinture faite de mollesses et de concessions, qui fléchit, comme la copie d'un élève, devant l'œuvre unique et originale, dont le relief a l'inexorable rigueur d'une doctrine et d'un maître [2].

A. GRUYER.

(La suite prochainement.)

1. Vasari, t. VII, p. 18, édition Lemonnier.

2. Nous rapprochons volontiers de la *Vierge aux Rochers* la merveilleuse draperie, peinte de noir et de blanc sur une toile très fine, cataloguée sous le nº 389 dans la *Notice* des dessins italiens du Musée du Louvre. Cette draperie enveloppe le bas du corps d'un personnage assis et vu de face. Léonard ne l'a sans doute pas dessinée en vue de la Vierge qui nous occupe, mais elle est exécutée dans le même esprit de rigueur et de relief à outrance. Voilà pourquoi nous avons cru devoir la reproduire ici. Le Musée des Offices possède plusieurs dessins semblables, devant lesquels Vasari était en grande admiration : « Léonard de Vinci, dit-il, dessinait avec grande application d'après la nature, et souvent modelait des figures en terre, sur lesquelles il jetait de vieux linges mouillés, dont il arrangeait les plis avec le plus grand soin. Cela fait, il les dessinait patiemment sur du linon très fin, ou sur de la toile qui avait déjà servi, et les terminait à la pointe du pinceau avec du noir et du blanc. C'était chose admirable, ainsi que le prouvent les dessins de ce genre contenus dans notre collection. » Cette description répond très exactement au dessin du Musée du Louvre.



LE

SALON DE 1887

(PREMIER ARTICLE.)



Le Salon de 1887 continue et précise le mouvement qui porte la peinture contemporaine à l'étude des phénomènes lumineux, à la représentation des êtres tels qu'ils se comportent dans l'air ambiant. S'il ne nous montre pas réalisée une œuvre capitale telle que le Triptyque du Musée de Lyon, il prouve la vitalité d'un art qui se transforme et marche hardiment dans sa voie. Comme le souhaitait Fromentin, la nature nous a ramenés à la peinture, l'observation attentive et passionnée de la réalité au goût des harmonies délicates ou vibrantes. On a moins pensé et moins rêvé peut-être depuis quelques années ; on a regardé plus curieusement et l'on s'est plus soucié de peindre. Cette évolution était nécessaire. Le régime de l'École était peu nourrissant, et, l'art planant dans des régions vagues commençait à mâcher à vide. Les combinaisons artificielles s'épuisent fatalement, si la sensation directe ne fournit à l'esprit un aliment nouveau. On avait « artualisé » la nature à l'excès, il était temps de « naturaliser » l'art. On l'a fait avec violence d'abord, puis avec plus de mesure. La sensibilité s'est rajeunie en se déplaçant : du cœur et du cerveau elle est passée à la vision du monde extérieur. En un mot la peinture a consenti à se servir des moyens d'expression qui lui sont propres, à provoquer en nous cette sensation particulière qui précède et prépare l'émotion de l'âme, et sans laquelle

l'œuvre pittoresque, si méditée qu'elle soit, reste lettre morte. Le regard s'est éclairci, la palette s'est nettoyée du bitume sentimental : on a exalté et affiné les parties les plus subtiles de l'art de peindre : rapports harmoniques des tons et sentiment des valeurs. Ce travail poursuivi dès longtemps un peu à l'écart par de grands et naïfs artistes méconnus de leur vivant a porté tous ses fruits pour les générations nouvelles.

En même temps à une nouvelle méthode correspondait logiquement une poétique nouvelle. Du moment que l'on reconnaissait le prix de la peinture en tant que peinture, et l'intérêt d'une réalité quelconque interprétée par un œil d'artiste, l'art littéraire, historique ou sentimental, celui qui raconte, romance, disserte ou fait des jeux de mots et peint juste assez pour se faire comprendre passait au second plan. On chercha des sujets autour de soi et les plus prochains étaient les meilleurs pour démontrer certaines vérités d'ordre pittoresque. On s'aperçut qu'il restait tout un monde à explorer puisqu'une interprétation sincère et la qualité des tons donnaient du prix au motif le plus humble. On reconnut cette vérité si simple que tout peut être prétexte à bien peindre. Comme il arrive dans toute évolution artistique, il y eut bien des malentendus, des questions mal posées, de vaines querelles. Le public, qui s'enquiert avant tout des sujets, ne vit d'abord qu'un réalisme brutal dans cette recherche amoureuse d'une coloration plus franche et d'une forme plus vraie. L'œil, qui a ses routines comme l'esprit, fut déconcerté par des notations savantes qui lui semblaient seulement bizarres, par des accords qu'il déclarait discordants. Sans doute on mit parfois quelque fanfaronnade à braver ses effarements, on goûta la volupté assez fière de l'intransigeance à ne faire aucune concession pour se mettre à la portée des timides. On alla jusqu'au bout de ses idées pour en démontrer plus hautement la vertu, on frappa les notes extrêmes du nouveau clavier ; en un mot, on souligna les intensités et les contrastes plutôt que l'apaisement et l'admirable sérénité de la vraie lumière. Mais de tout cela, mais des partis pris qui aiguisaient les sensations rares, des résumés qui en isolant une vérité lui donnaient un air de paradoxe, des observations naïves et des subtiles théories, s'est formé un large courant qui nous porte. L'École du plein air a remis le personnage humain dans de décisifs rapports avec la nature ambiante; elle a révélé des finesses de colorations et de valeurs qu'on avait oubliées. Égayée, assouplie, affinée, mise en possession de tout un répertoire d'effets nouveaux, la peinture s'est réveillée plus libre et plus allègre. L'imagination, l'esprit et le



FRAGMENT DU « SOIR DE LA VIE », COMPOSITION DÉCORATIVE, PAR M. BESNARD.

(Dessin de l'artiste.)

sentiment ne s'en portent pas plus mal ; l'art de peindre y a beaucoup gagné. Et d'une part chez le public, l'éducation de l'œil s'est faite, quoique lentement; d'autre part chez les novateurs, les contrastes s'harmonisent, les insistances s'atténuent, les impressions se synthétisent : on est tout près de s'entendre.

A coup sûr les peintres qui comptent aujourd'hui ont pris position avec beaucoup de franchise et de simplicité devant la nature. Ils savent la signification profonde de la lumière et que tout beau tableau est une harmonie colorée. Chaque mode lumineux a comme une âme dont s'imprègne la nôtre; chacune des nuances infiniment variées par où passe l'enveloppe impalpable des êtres porte avec elle un sentiment. Fixer sur la toile un de ces états fugitifs, c'est excellemment faire œuvre de peinture et c'est aussi nous toucher au plus sensible.

Tel est le caractère dominant des quelques œuvres qui nous ont particulièrement séduit au Salon de 1887. Avec des visées très diverses, elles ont ce mérite commun de réaliser largement une harmonie lumineuse. Comme le ton local y est franchement subordonné à la tonalité générale, comme la lumière, une, y affecte logiquement les êtres selon leur substance et leur position, l'impression d'ensemble est juste et forte. Que la réussite soit plus ou moins complète, on n'y peut méconnaître cette qualité essentielle, et cela suffit pour qu'elles soient de bon conseil et de bon exemple. La composition par la lumière est la véritable unité pittoresque; elle est à l'œuvre peinte ce qu'est à l'œuvre écrite l'unité de l'atmosphère morale et du sentiment. Imaginée ou réelle (la chose importe peu du moment qu'on reste fidèle à la loi des conséquences), voilà le milieu spécial où le vrai peintre évoque instinctivement ses personnages ; comme au vrai dramaturge ceux-ci se présentent d'eux-mêmes dans un cadre dramatique. Ainsi l'œil reçoit dès l'abord une sensation forte, unique, délicieuse à qui sait la goûter, et c'est la condition première sans laquelle l'esprit ne pourrait être charmé. Peu soucieux d'inventorier des sujets et d'élucubrer des fantaisies littéraires à propos de compositions qu'il eût mieux valu traduire en vers ou en prose, nous la prendrons pour guide dans cette revue du Salon.

Sans réunir en faisceau toutes les forces vives de l'École contemporaine, cette Exposition marque une progression continue ; elle ne révèle rien d'inattendu, mais il semble qu'elle assure la solution des problèmes posés. Des artistes comme MM. Roll, Besnard, Gervex, Raffaelli, Duez ont apporté des œuvres plus complètes, je dirais

volontiers plus tranquilles que ce qu'ils avaient donné jusqu'ici. Et ce n'est point compromission, mais possession plus large et plus confiante de la vérité.

Très dégagé de la tradition, M. Roll aborde la vie réelle avec une mâle franchise. La *Guerre* nous montre des troupes en marche au petit jour, dans la campagne boueuse, les premiers engagements, l'appareil du combat moderne. L'œuvre, largement conçue, d'une



FRAGMENT DE LA « FENAISON », PAR M. LÉON LHERMITTE.

(Dessin de l'artiste.)

grande allure simple, dit bien ce qu'elle veut dire ; l'œil suit jusqu'aux plans lointains cette poussée en avant. Le modelé très physionomique définit la forme par des indications sommaires ; s'il paraît plat au premier coup d'œil, il emprunte à la justesse des valeurs une singulière vérité d'accent. Les figures sont mises dans leur mouvement et dans leur atmosphère sans effort, d'une touche hardie et vivement posée. Cette exécution primesautière a-t-elle ses inconvénients ? Ces personnages qui vivent et bougent manquent-ils d'aplomb et de consistance? En cherchant l'impression soudaine l'artiste est-il tombé dans une certaine confusion lâchée qui déroute l'œil ? En un

mot, entre le relief trop accusé du *Portrait d'un paysagiste*, dont la tête s'échappait du cadre, et les sensations rapides de tels pantalons rouges jetés à fleur de toile, M. Roll n'avait-il pas trouvé la vraie formule de son modelé dans la *Femme au taureau*, cette œuvre superbe et rayonnante? Ce serait en tout cas défauts secondaires de précieuses qualités. Mais le charme intime de cette toile où la grâce semble d'abord sacrifiée à la force et à la vérité, c'est la douceur de l'harmonie, la finesse d'une tonalité grise qui rappelle le Corot du *Pont de Mantes*. Beaucoup de lumière diffuse avec un éclat tempéré, des lointains charmants où glissent les fugitifs rayons de l'automne pluvieux, la vive impression d'une vaste campagne frissonnante d'humidité, un des plus magnifiques paysages du Salon, bref une œuvre forte et belle qui se dévoile plus lentement qu'une autre parce qu'elle s'est peu souciée des agréments extérieurs, mais qui captive par une pénétrante sincérité.

Pour le dire en passant, la seule toile qui sente vraiment la guerre et la poudre est aussi la seule qui n'ait pas une destination spécialement militaire. Nos peintres de batailles ont assez étrangement compris leur rôle : avec plus ou moins de talent, ils ont fait de l'imagerie curieuse, conté des anecdotes très émouvantes d'une manière fort peu émue. Le tableau le plus brillant en ce genre, la *Charge de cuirassiers* de M. Aimé Morot, est une peinture mouvementée, agréable, j'allais dire amusante, au fond à demi sérieuse. Les Hollandais n'ont vu dans les combats que des motifs pittoresques. Leur point de vue était légitime; ils ne décoraient pas des salles de régiment. On peut se demander si l'on répond pleinement à des intentions différentes en semant des taches de soleil sur des cavaliers bleus et rouges et sur des chevaux blancs qui galopent d'ailleurs à merveille. C'est si joli, si délicat de touche et de couleur que c'est à peine héroïque. Les batailles de Gros avaient une grandeur terrible, et de Neuville, qui peignait à demi, comprenait autrement la guerre. Simple question d'adaptation. Cela n'enlève rien à la valeur intrinsèque d'une œuvre pleine de talent. Mais en vérité je crois qu'entre le réalisme saisissant d'un Roll ou d'un Jeanniot, et l'interprétation épique de la guerre, cette demi-vérité agréable dira fort peu de chose à des esprits simples.

Ce n'est pas à dire que la beauté du coloris n'ait le droit de prêter du charme au sujet qui semble en comporter le moins. Une scène d'hôpital, racontée dans un clair langage, sans aucune intention tragique ou larmoyante, garde l'éloquence de la vérité; et si le



AVANT L'OPÉRATION
(Salon de 1887)

Gazette des Beaux-Arts

peintre a reçu comme M. Gervex le plus fin sentiment de la couleur, elle donne encore aux regards un très vif plaisir. *Avant l'opération*, le docteur Péan explique l'usage de la pince hémostatique. Le torse découvert, la tête renversée sur l'oreiller, les lèvres entr'ouvertes, la patiente est endormie, le poignet droit soutenu par l'interne du service qui compte les pulsations. Aides, auditeurs, élèves sont groupés sans apprêt. La lumière tombe franche et limpide des larges baies aux rideaux noués. Nul mystère, rien qui vise à l'émotion : tout est dit simplement, avec la certitude calme de la science quand elle affirme. N'y cherchez pas les significations intimes, l'effet profond et concentré d'une *Leçon d'anatomie*, ni ce respect religieux qui entoure une révélation solennelle. Les personnages sont à leur action et ne cherchent point l'au-delà.

L'exécution, inégale, a de fort belles qualités : une lumière exquise dans les clairs, très souple autour des vêtements sombres; des blancs de toute saveur. Pour la vérité de l'expression, pour la sûreté d'un modelé caressant et ferme, on ne saurait trop louer certains morceaux : la tête de la femme avec ses cheveux légers et flottants, sa bouche qui respire, sa carnation doucement rosée dans la demi-teinte; l'interne, l'auditeur à cheveux blancs, le jeune homme placé près de la fenêtre, plus loin quelques figures entrevues, si bien à leur plan, si justes de valeurs. En revanche d'autres sont lourdes, attristées par des ombres grises où le ton perd sa finesse; le profil du professeur est vide et peu expressif. Est-ce un calcul du peintre pour obtenir des effets plus légers, pour garder le vif et le spontané de sa facture, et la fraîcheur virginale des tons clairs? A coup sûr l'uniformité dans la demi-teinte compromet parfois l'exactitude des reliefs, amincit la forme et la creuse. Ces réserves faites, la toile de M. Gervex est un régal pour les yeux. Dans une gamme restreinte il a fait jouer toute la souplesse de son coloris harmonieux et délicatement fleuri.

Les querelles de sujets sont parfaitement stériles. La nouveauté du document ne fait appel qu'à des curiosités inférieures, et c'est un pédantisme à rebours que de vouloir enfermer l'art contemporain dans l'expression des réalités textuelles. M. Gervex a fait œuvre de bon peintre en traitant une donnée moderne; sur un thème analogue M. Brouillet n'a produit qu'une illustration médiocre. Une certaine largeur de facture ne saurait compenser la tristesse de la lumière blafarde, l'aigreur des tons, la mollesse des figures et l'indécision des physionomies. Comme information, la *Leçon clinique* n'est qu'un à peu près; comme peinture, c'est une erreur.

Bien loin de ravaler l'imagination, la recherche passionnée des vérités naturelles et des effets lumineux l'exalte au contraire en lui fournissant des moyens d'expression que l'École n'avait pas catalogués. Chez un peintre comme M. Besnard la sensation n'est que la servante du sentiment. On sait qu'il se plaît à noter les reflets et les lumières contrastées : par un goût d'excentricité qui n'est pas purement français, il préfère la vision imprévue aux définitions exactes, les sous-entendus suggestifs de la poésie aux clartés de la prose. Dans ses études hardies et d'une saveur bizarre, il va de l'observation intime d'une physionomie au plus étrange du rêve; mais ses hardiesses s'enveloppent d'un charme vaporeux et féminin. Ce Romain libéré garde le sentiment de la forme grande et souple, des attaches dissimulées et solides, de la composition synthétique. Ses figures, celles de femmes surtout, ont une mollesse exquise, avec l'ampleur, la majesté, le rythme et l'allure du grand style. Ses idées (on se rappelle la grande arche d'ombre et le radeau lumineux de *Paris*), ses idées sont des idées de peintre. Une nouvelle composition décorative, le *Soir de la vie*, s'impose à l'esprit comme une invention entière, jaillie tout d'une pièce, où l'expression morale a trouvé du premier coup l'équivalent pittoresque. C'est la tombée de la nuit. Deux vieillards « *de pauvre et de petite extrace* », assis sur un banc de pierre au sommet d'une colline, devant la maison qui abrita une longue vie de travail et d'affection, l'homme levant les yeux au ciel où les pâles étoiles s'allument, la femme appuyant sa tête à l'épaule de son compagnon dans une pose de confiance et d'abandon, tous deux mêlés l'un à l'autre, se souviennent et rêvent devant la douce clarté violette du jour finissant. Derrière eux monte un large escalier de pierre, la maison s'ouvre, le foyer rayonne et dans ses buées lumineuses se penche une admirable silhouette de femme ; sur la galerie, entre les reflets dorés de l'âtre et le ton froid du soir, la jeune mère tient à pleins bras son dernier né. On retrouve ici les oppositions chères au peintre de l'*Heure bleue*, mais apaisées, réconciliées dans une suave harmonie. Et ces moyens pittoresques ont une signification si claire et si profonde, ce symbolisme est d'une simplicité si pénétrante qu'on se recueille malgré soi devant cette œuvre embaumée de tendresse humaine.

Cette réalisation complète donne un singulier intérêt à des recherches plus spéciales. Les études de M. Besnard, très précieuses en elles-mêmes, ne sont pas de pures fantaisies de virtuose, mais plutôt les éléments épars des poèmes qui s'élaborent dans son ima-

gination éprise du merveilleux. D'ailleurs, à la prendre comme morceau de peinture, comme nouveau prétexte à faire jouer les bleus froids et les orangés sur une chair blonde, la *Femme nue qui se chauffe* est une œuvre savoureuse. La caresse du pinceau exprime bien la fleur des carnations et la finesse soyeuse d'une chevelure; la pose ramassée est d'une félinerie charmante; les fonds violets et bleuâtres accompagnent en sourdine la figure blottie et frileuse qui se trouve à l'aise dans le cadre étroit.

M. Raffaelli élargit et attendrit tous les jours sa manière. Parti de l'étude incisive des types et des milieux faubouriens, curieux analyste et dessinateur plein de caractère, il se révèle sensible à la grâce féminine aussi bien qu'aux limpidités de l'atmosphère. Dans la *Belle Matinée*, il a rendu, en coloriste délicat, l'harmonie apaisée que met dans une chambre close, sur des surfaces claires, la lumière matinale. Tamisée par les rideaux celle-ci coule gaiement sur le grand lit blanc; et cette blancheur à peine rompue, encadrée au fond par des bouquets de tons froids, acier gris et rose thé, fait un nid moelleux à la figure de femme. Alanguie, les bras mous, les joues rosées par la tiédeur du lit, sa lecture interrompue, elle ferme les yeux dans l'assoupissement léger qui laisse filtrer un peu de soleil. L'impression est très franche, très pure, d'une gaieté charmante.

La chose n'est pas douteuse, les peintres ont prononcé avec autorité leur « fiat lux ». La vraie lumière nous est rendue; nos yeux vont d'eux-mêmes aux toiles qui l'expriment dans ses modes infiniment variés, selon l'heure, le milieu, les êtres qu'elle influence. N'eut-il que le mérite de cette observation exacte, le tableau de M. Fourié, *Une Noce normande à Yport*, nous arrêterait au passage. L'artiste n'a eu garde d'oublier la petite Fée sans laquelle il n'est pas de bonne fête. Elle danse sur la nappe en larges gouttes de soleil; frappe de sa baguette les verres et les carafes où le cidre se dore, et bleuit finement les demi-teintes : elle glisse autour des invités, elle fleurit les étoffes communes, si bien que la vulgarité s'est évanouie comme par enchantement. Est-il besoin de satins et de brocarts? Par sa grâce souveraine, ces villageois endimanchés sont mieux vêtus que les lis de l'Écriture et que la *Théodora* de M. Constant. Les tons criards se réconcilient; un faux cachemire bigarré, une cravate myosotis, une robe rose cru font bon ménage. Ajoutez que ces figures sont exactes de type, de pose et d'expression, d'un comique serré à la Maupassant, moins l'amertume. La béatitude des longs repas de campagne, la goguenardise paysanne, le sourire égrillard du beau parleur qui porte un

toast, la gaucherie de la mariée, et les profils généalogiques répétés de la mère au fils, tout cela est dit à merveille, sans caricature. Il n'en est pas moins vrai que le cadre est trop ambitieux pour une simple nouvelle. L'exécution correcte et agréable n'a pas les qualités de premier ordre qui chez Courbet ou chez Bastien-Lepage justifient l'emploi des vastes surfaces. Le paysage vivement indiqué n'a qu'un intérêt secondaire : on emporte l'idée d'une étude agrandie à l'excès plutôt que d'une œuvre complète et mûrie.

M. Dinet est lui aussi un passionné de lumière et de caractère. La douce clarté de nos ciels tempérés ne lui suffit pas. Il aime le grésillement des soleils vifs et ces lueurs qui pétillent au plein midi. L'*Adoration des bergers* est une scène touchante, délicieusement contée par un peintre à la fois précieux et naïf, tout humaine par l'acception, très vivante. Quel peintre n'a dit avant lui la douce légende : la Mère et l'Enfant adorés par de petites gens au cœur simple? Mais l'observation affectueuse et personnelle renouvelle les plus vieux sujets. La Vierge toute jeune, d'un joli type arabe, un peu bronzée, est charmante; assise à terre, le haut du corps à l'ombre, les cils baissés, elle contemple amoureusement l'Enfant qu'un flot de lumière réchauffe sur ses genoux. Sur le seuil de la grange, par où pénètre l'ardent soleil, deux bergers s'agenouillent : le vieux à barbe rousse qui joint les mains avec une tendresse de grand-père, le gamin qui regarde en curieux, l'œil clignotant sous la lumière frisante, le grand garçon assis à droite et qui fronce le sourcil dans son admiration candide et concentrée, tous ces personnages témoignent de la plus subtile observation. La disposition hardie, presque violente du clair-obscur n'enlève rien à l'intime séduction du tableau. D'abord l'œil habitué à de moins brusques oppositions s'étonne et croit surprendre quelque acidité dans les tons. Mais le rayon lumineux qui coupe la toile en biais, et poudroie au dehors sur des vergers et des murs blanchis, se propage si finement dans la pénombre transparente des premiers plans que les contrastes se fondent. Le personnage de droite, enveloppé d'ombre claire, est d'une exécution parfaite. Aux qualités du peintre, M. Dinet joint une originale invention d'artiste, un goût curieux et très moderne. Peut-être devra-t-il se défier de certains partis pris.

Guillaumet, ce grand artiste tant regretté, dont les œuvres lui ont certainement beaucoup appris, eut sans doute conseillé de chercher moins l'effet piquant et de voir la nature plus simplement dans sa large sérénité. Rien ne fait tapage dans son œuvre qui raconte l'intensité frémissante de la lumière africaine mais aussi sa douceur

infinie. Dans l'*Intérieur à Bou-Saada*, le dernier envoi qui marque sa place au Salon, on respire l'atmosphère étouffée d'une salle aux parois



FRAGMENT DU CARTON DE LA PEINTURE DESTINÉE A L'AMPHITHÉATRE DE LA SORBONNE, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

(Dessin de l'artiste.)

terreuses où la lumière s'amortit. Ses petites figures ont un grand style. Leur grâce naturelle a l'impérissable attrait des formes choisies : on sent que tout a été médité, mûri par une volonté d'artiste qui ne se contentait pas d'une heureuse rencontre et cherchait la synthèse.

C'est une nature et une race résumées dans leur essence et dans leurs aspects décisifs, et cela suffit à mesurer la distance qui sépare les œuvres agréables des œuvres fortes.

Les sons et les mots ont leur couleur, les couleurs ont leur son; Baudelaire s'en était quelque peu douté, et sans tomber dans l'enfantillage des alphabets prismatiques, il avait pressenti ces correspondances mystérieuses qui relient entre elles la poésie, la musique et la peinture. Je ne parle pas des sujets qu'elles s'empruntent l'une à l'autre, mais d'analogies intimes dans la manière de sentir et d'exprimer. On sait avec quelle intuition profonde M. Fantin-Latour a traduit en magicien du son coloré les drames lyriques de Wagner. Et n'est-ce pas encore une impression musicale qu'il évoque dans ses pastels : *Ariane abandonnée*, l'*Aurore et la Nuit?* L'ampleur voluptueuse et le beau jet des lignes contrastées, le coloris rompu, d'une harmonie très subtile, nous charment comme le flux et le reflux des ondes sonores tour à tour tumultueuses et ralenties. M. Fantin-Latour connaît à merveille le timbre propre à certains tons: il comprend le symbolisme de la couleur et par là se rattache aux grands romantiques.

A vrai dire, toute œuvre reste incomplète qui ne va pas au delà de la sensation présente et n'éveille pas en nous un écho prolongé. Tant que cet élément indéfinissable, qu'on l'appelle comme on voudra, musique ou poésie de la couleur, n'intervient pas, on peut constater l'habilité du faire et l'exactitude du rendu : l'imagination n'est pas prise, on s'intéresse froidement. M. René Gilbert a de fortes qualités. Son *Pêcheur à la ligne* est modelé avec une rare fermeté; la lumière est franche, les reliefs exacts non sans quelque brutalité, le paysage juste et fin : en faut-il donc plus? Ce pêcheur convaincu, cramponné à sa ligne en plein soleil, le chapeau de paille rabattu sur les yeux, n'a-t-il pas sa raison d'être puisqu'il est vrai? Si l'art doit se borner à constater, nous avouons que la constatation est textuelle; mais sans vouloir mettre de l'esprit dans les choses à contre-sens, les vrais artistes depuis Téniers jusqu'à Chardin ont su dégager l'esprit des choses. Dans ses natures mortes, finement composées et d'un ragoût exquis, M. Zakarian continue la tradition des petits maîtres qui font parler les menus objets. Et voilà pourquoi ce pêcheur est muet. C'est un accident : le *Tapissier* qui est au Luxembourg, nous affirme qu'à l'occasion l'artiste ne l'est pas.

Le *Laboratoire municipal* de M. Gueldry a des mérites analogues et souffre de la même indigence. Ce consciencieux procès-verbal est



L'INTERMÈDE, PAR M. JACQUES BLANCHE.

(Dessin de l'artiste.)

rédigé avec une impeccable justesse, conduit jusqu'au bout par une volonté que rien ne distrait, et je sais bien que cette volonté même a son prix. On ne demande pas au peintre de mêler le sentiment à des analyses chimiques; à défaut d'émotion l'agrément nous suffirait et M. Gueldry est vraiment trop glacial dans sa stricte documentation.

Mieux avisé M. Dantan a su mettre un charme discret dans son *Moulage sur nature*. Nul caprice de lumière ni de couleur; des surfaces mates et plâtreuses; une atmosphère d'intérieur égale et fine où les êtres gardent leur plus familière apparence; c'est clair, tranquille, absolument juste. Sans doute une jolie fille, très naturellement posée et livrant sa jambe aux mouleurs, offre plus d'intérêt que des fioles manipulées. Mais, abstraction faite du sujet, on apprécie l'aisance simple du modelé, la justesse des plans, la délicatesse des tons clairs. Cette œuvre qui n'a ni accent ambitieux, ni saveur étrange, tout unie, précise dans son action, savante avec ses airs de bonhomie, emprunte à sa simplicité même sa plus grande séduction.

Sans être infidèle à la lumière, nous rendrons pleine justice au *Pardon* de M. Dagnan-Bouveret. Cet artiste très convaincu poursuit des recherches d'un ordre différent. Il abstrait, il analyse, il exprime le caractère par le détail serré de la forme. D'ailleurs, l'impression n'est pas morcelée malgré l'âpre insistance de l'exécution; si l'on n'est pas averti de loin par une harmonie sonore, de près on subit l'autorité de cette écriture énergique. La composition est bien assise, tout s'y tient; l'œil est mené sans défaillance des premiers plans aux derniers. Et dans cet étroit espace, dans ce coin d'une cour d'église où la lumière s'amortit, quelle évocation de la Bretagne croyante! Les têtes de femmes encadrées par les bonnets blancs aux larges ailes, ont un grand charme de douceur; elles respirent la candeur, l'humilité passionnée des âmes simples qui se livrent entières à leur foi.

Artiste de haute conscience et scrupuleux jusqu'à la minutie, M. Lhermitte construit fortement des œuvres saines et drues comme ses campagnardes. Il sait bien la campagne, ses travaux qui font les mains calleuses et les nuques hâlées; mais il reste villageois plutôt que paysan. La *Fenaison* est une œuvre consistante, d'ample et belle structure, très naturelle et très composée. Le paysage nu se développe largement; les personnages, simples et vrais, s'y installent sans équivoques, font corps avec la nature ambiante. Pourtant le vieux faucheur a je ne sais quoi de voulu. Mais la fillette est charmante, vraiment naïve. Le dos et la nuque de la femme couchée sont les morceaux les plus substantiels que l'artiste ait réalisés, d'une

fermeté, d'une plénitude superbe. N'est-ce pas un tableau de Musée? Cette idée gêne un peu, il est vrai. L'œuvre parait moins spontanée, comme refroidie par des combinaisons d'atelier. L'heure est indéterminée, la lumière sans particularités décisives; l'exécution est méticuleuse par endroits et la couleur amortie. Il manque à cette nature l'imprévu de Bastien-Lepage, je ne parle pas de la grandeur fruste de Millet. On admire le robuste et noble talent de M. Lhermitte, on pense à ses fusains qui sont d'un maitre.



LA ROUTE DE SAINT-ANDRÉ (EURE), PAR M. RENÉ BILLOTTE.

(Dessin de l'artiste.)

Le tableau de M. Vail, *Veuve*, suffit à nous consoler de toutes les pauvretés sentimentales où la rude vie des gens de mer s'affadit dans la banalité d'une romance. L'impression est simple et touchante de cette femme debout sur la plage, seule avec son enfant, sous le grand ciel nuageux, vêtue de noir, les jupes battues par le vent. Imprégnée de la fraîcheur saline qui monte de la grève, le soir, elle fixe les yeux sur l'horizon de la mer d'où l'homme ne reviendra plus. Le peu de clarté qui flotte dans l'air, sur le fauve assombri des sables et sur les flaques d'eau ternies, met dans une douce valeur son visage

hâlé et sa coiffe blanche : c'est comme un inconnu de tristesse où l'on est attiré. Quand le sentiment est soutenu par la beauté de l'exécution, il ajoute un attrait puissant à l'œuvre pittoresque.

Et d'ailleurs avant d'être absolument maître de son métier, un véritable artiste sait déjà se faire entendre ; l'inexpérience même a son charme quand elle trahit une volonté originale. La *Prédication sur le lac* de M. Ary Renan est plutôt rêvée que réalisée, mais ce rêve est d'une pénétrante douceur ; il évoque la poésie d'une légende divine retrouvée sur les lieux qui l'ont vue fleurir : et si la forme est seulement indiquée, la fine sensation des couleurs assourdies dans une chaude atmosphère, du rayonnement qui plombe les eaux du lac, décèle un délicat harmoniste qui se souvient de Cazin et de Puvis de Chavannes.

Toute forme d'art est précieuse du moment qu'elle arrive à l'exquis. L'art est une abstraction attirée tour à tour vers les pôles opposés, tantôt abstraction de forme, tantôt abstraction de lumière. Les plus fougueux indépendants seraient d'accord avec les disciples d'Ingres pour protester contre qui voudrait refuser au peintre la liberté d'interprétation. Mais à certains moments telle vérité nous passionne davantage parce qu'il était nécessaire de l'affirmer en face d'une vérité contraire et tyrannique. De là ces actions et ces réactions qui ne se détruisent pas l'une l'autre, dans ce qu'elles ont produit de parfait, mais qui déblaient le terrain en montrant la médiocrité des Epigones et des inutiles copistes. Quand le mouvement des esprits les entraîne à de nouvelles conquêtes, il peut arriver qu'un véritable artiste s'isole et s'enfonce dans l'alchimie de son art : il semble que M. Henner sache de la nature tout ce qu'il en voulait apprendre pour réaliser son rêve de coloriste. S'il la consulte maintenant, ce n'est pas pour lui dérober de nouveaux secrets, mais pour confirmer ses partis pris. Il ne lui demande plus qu'un prétexte à faire vibrer des tons. Vérité humaine, délicatesse de la forme, sentiment, tout est sacrifié désormais à la recherche des pâtes savoureuses et des résonances profondes. Dans son étude de créole il obtient le summum de l'effet ; quel rayonnement lumineux et quelle onctueuse saveur ! Mais la vie se retire peu à peu de cette officine d'embaumeur qui a calfeutré ses fenêtres. La *Salomé* n'a plus d'humain que sa tête d'enfant espiègle. Les chairs sont de cire ou d'ivoire, l'atmosphère étouffante ; on voudrait un peu d'air et de sang, un souffle rafraîchissant de nature.

Il serait curieux de noter comment dans le paysage contemporain

deux principes d'art qui semblent d'abord opposés, le sens décoratif et l'observation respectueuse, soumise, intime de la nature se sont



LA BIÈVRE A ARCUEIL, PAR M. BINET.

(Dessin de l'artiste.)

peu à peu fondus. On l'a remarqué depuis longtemps, Millet, cet artiste sincère par excellence dans l'interprétation de nos campagnes, tendait au décor par la décisive largeur de ses synthèses. En de très petites toiles il définissait des choses très générales et résumait puis-

samment de grands aspects. L'occasion seule et le temps lui manquèrent pour fixer les formules d'un art qui eût allié la vertu de l'intimité hollandaise au goût très latin de l'eurythmie. De nos jours M. Puvis de Chavannes, en ses grandes pages si noblement imaginées et nourries du suc même de la réalité, a dégagé nettement l'aspect caractéristique d'une contrée, que cette contrée fût la Grèce, l'Ile de France ou la vallée du Rhône. Ajoutez que l'art du Japon nous a donné le goût de l'arabesque imprévue, et des cadences rompues par un charmant caprice. Tous ces éléments se retrouvent dans les tentatives de nos peintres, je parle de ceux qui cherchent. Le paysage subit une évolution, il s'élargit et se synthétise. Il se concentre moins et décore davantage. Je ne saurais dire quelle influence a dominé l'esprit de M. Duez lorsqu'il a composé le *Soir* et j'ajoute que cette œuvre, d'une réussite incomplète, est très personnelle. La ligne oblique et brisée de la falaise qui s'inscrit sur l'infini de la mer et du ciel vides, les silhouettes anguleuses des pommiers tordus par le vent du large donnent à ce paysage normand un caractère d'étrangeté qui rappelle les points de vue japonais. D'autre part la vie robuste des animaux couchés au premier plan dans le plantureux herbage, cette matérielle et succulente réalité, cette plénitude normande, nous ramènent au pays des grasses pâtures, aux régions nourricières vivifiées par de tièdes effluves. On se demande seulement si ce ciel un peu mince, un peu sec et comme poussiéreux est en parfait rapport avec le relief énergique des belles ruminantes, si la mer fleurie de lilas et d'orangé a sa mouvante limpidité ; en un mot si les fonds du décor supportent bien la crudité hardie des fortes verdures. L'œil hésite et garde un scrupule : Pourquoi ? sinon parce que l'enveloppe n'est ni assez puissante, ni assez moelleuse, ni le ciel assez vaporeux, ni la terre assez imprégnée des clartés du soir. Pourtant, à prendre l'impression d'ensemble, le soir est bien dans cette toile ; telles sensations, comme la robe blanche de la vache ardoisée dans la demi-teinte ou la coulée huileuse de la mer au ras de la falaise sont d'un rare coloriste. Si l'unité ne paraît pas absolument convaincante, et les parties juxtaposées plutôt que fondues, il faut songer à la difficulté de mettre, sur un grand espace, ces éléments si divers dans une harmonie dominante.

Exprimer le modelé aérien, l'abîme de lumière suspendu au-dessus des choses et qui les enveloppe comme le voile de Maia, n'est-ce pas le plus difficile problème de la peinture ? Comment saisir l'impalpable et rendre l'inexprimable ? M. Montenard n'y réussit qu'à demi. Il con-

nait bien la lumière du Midi, la clarté grise et diffuse qui tombe en averse sur la Provence poudreuse, il dégage finement le caractère décoratif de ses paysages adustes, les vives arêtes des collines blanchâtres et rosées, la pâleur des oliviers et l'élégance frêle des



UN QUATUOR, PAR Mlle ALIX D'ANETHAN.

(Croquis de l'artiste.)

chardons. Mais au lieu du ciel d'été il n'a tendu là-haut qu'une étoffe bleu tendre sans rayonnement profond : de plus ses figures, de formes indifférentes, n'ont que la valeur de taches claires semées dans le paysage. Les tableaux de M. Dauphin, destinés au Musée de Toulon, sont agréables. Bonnes toiles, bien éclairées, belles eaux limpides et lustrées, mais trop de mollesse dans les lignes, trop de banalité dans

l'arrangement des sites, rien qui s'impose au regard et le retienne.

Ce renouveau de la peinture décorative marquera dans l'histoire de l'art contemporain. Nous lui devons d'incontestables chefs-d'œuvre et de pauvres pastiches. C'est un écueil pour les esprits superficiels, car il ne suffit pas de faire vaste pour faire grand, et la dextérité qui sait animer de petites toiles échoue dans les hautes entreprises. Le triptyque de M. Flameng n'a rien qui puisse nous démentir. Une certaine gaieté de lumière sur des fonds largement traités, l'habile arrangement des architectures, l'exécution amusante des accessoires prouvent l'adresse d'un praticien madré et n'annoncent pas encore un artiste. Dans ces milieux qui restent vagues, on croit voir une réunion de fantômes inconsistants et de réminiscences bigarrées. Des musculatures boursouflées qui parodient Michel-Ange, des attitudes violentes à la Signorelli, des poses naïves empruntées à Giotto, jusqu'aux pittoresques fantaisies de Grasset dans ses illustrations du moyen âge; tout cela forcé, grossi, poussé à la charge, donne l'idée d'un pastiche singulièrement éclectique et dénué de toute conviction. Ces personnages ne se prennent pas au sérieux, non, pas plus Abélard hiératique et raide comme un pieu que le grand valet jaune et bleu qui hanche complaisamment et montre le revers de sa semelle. Tous ont la prétention agaçante de la fausse naïveté. Je ne sais comment la grave Sorbonne accueillera son histoire ainsi travestie ; elle pourra se consoler en voyant l'esprit humain si noblement glorifié par M. Puvis de Chavannes. Il serait prématuré d'analyser cette œuvre avant que le peintre ne l'ait revêtue d'une puissante et sereine harmonie. Dès aujourd'hui elle nous apparait dans toute sa beauté intellectuelle. Rêverie, méditation, amour, ardeurs mystiques, ces calmes figures expriment par leurs attitudes les plus nobles états de l'âme. Le paysage largement déployé en hémicycle les encadre dans ses lignes simples. Tout y est recueilli, empreint d'une grâce austère, réglé par une musique intérieure. Cette admirable composition suffirait à nous prouver que l'esprit de la Renaissance et de l'Antiquité n'a pas dit son dernier mot, qu'à côté des banalités académiques notre École garde le culte intelligent de la tradition, qu'on peut aimer passionnément la nature et consulter les modèles, unir le rythme de la statuaire à la profondeur expressive des primitifs, et la familiarité gauloise à l'harmonieuse sérénité des anciens. Peut-être ces beautés d'ordre supérieur nous rendent-elles injuste pour des œuvres à sensation, de virtuosité contestable et d'expression mélodramatique. La *Théodora* de M. Benjamin Constant est sans doute un chef-d'œuvre



EN SOLOGNE, PAR M. DAMOYE.

(Dessin de l'artiste.)

d'orfèvrerie, et le triomphe du morceau brillant. Mais cet art brutal et scintillant éblouit sans charmer; la figure est creuse et manque d'intérêt. Son *Orphée*, compact et opaque, se dresse lourdement comme une statue de grès dans un paysage pétrifié : on éprouve une sensation opprimante et l'on cesse de plaindre Eurydice.

M. Rochegrosse s'obstine à écrire de mauvais drames dans une langue baroque et prétentieuse. La *Mort de César* (acquise par l'État!), où l'on remarque des marbres exactement veinés, et des mosaïques fignolées au trompe-l'œil, est aussi dépourvue de style que de couleur; un chœur mal réglé de figurants mal drapés ébauchant des grimaces niaises dans une cacophonie de tons sales et criards. La *Salomé*, d'une rouerie plus amusante, ne dépasse pas l'ordinaire blaireautage d'un genre qui a fait son temps. Mais que dire de l'*Armide* de M. Jacquet, sinon qu'elle est d'un goût cruel et que l'infidèle Renaud est mille fois justifié? L'Enchanteresse pourrait intenter au peintre un procès en diffamation.

L'*Andromède* de M. Carolus-Duran est adroitement modelée, mais lisse, froide, indifférente de forme et d'expression : on regrette que l'artiste n'ait pas réservé pour cette carnation savonneuse un peu de l'éclat qu'il a répandu sur les fonds. Les bonnes études de nu se font rares et je veux les noter en passant. Aux pastels, la fille rousse qui démêle ses cheveux devant une psyché empire, par M. Doucet, est d'un modelé très ferme, très ressenti, remarquable surtout dans le torse. Le *Miroir*, par M. L. Carrier-Belleuse, une figure de femme mollement couchée, accoudée à gauche et qui se mire, est d'une souple exécution, malgré quelques accents trop anguleux.

Le portrait fut toujours le fond résistant de l'École française, un terrain de conciliation où se rapprochaient les tendances les plus divergentes. Aux époques d'engouement classique comme à celles de fantaisie trop chimérique, il a ramené plus d'un peintre à l'observation directe de la nature, au sens du réel et du présent. Et n'est-ce pas là que se mesure au plus juste la puissance de pénétration d'un artiste, sa finesse psychologique et la souplesse de ses facultés? A vrai dire les portraitistes brevetés n'apportent rien cette année qui soit d'un puissant intérêt. M. Carolus-Duran, plus simple et plus recueilli qu'à l'ordinaire, a sacrifié quelque chose de sa virtuosité expéditive; la qualité des tons et la justesse des valeurs y ont peu gagné, et l'étude des physionomies s'arrête à des à peu près.

En revanche, M. Bonnat n'a jamais décrit un caractère avec une plus âpre insistance que le jour où il burina le portrait de M. Dumas. Mais cette volonté trop tendue dessèche la vérité. Le modelé métal-

DANS LA LANDE (BRETAGNE), PAR M. ÉMILE MICHEL.

(Dessin de l'artiste.)

lique enferme bien l'extérieur d'un être. En le fixant implacablement dans une pose violente et dans une expression hautaine, il enlève au modèle la souplesse et la mobilité de la vie, l'ironie voilée du regard, la finesse qui tempère l'énergie, tout ce qui fait la ressemblance intime et familière.

M. Fantin-Latour a fait d'admirables portraits. Ceux de *Mlle C. D.* et de *M. Adolphe Jullien* sont attristés et comme assourdis. Sans doute, on y admire les hautes qualités du peintre, finesse de l'harmonie, plénitude du modelé. Mais on dirait que la volonté de l'artiste s'est disséminée trop également sur les détails au lieu de mettre hardiment en lumière l'intérêt capital des physionomies. La nature morte y fait une concurrence déloyale au portrait.

M. Friant n'en est pas à son coup d'essai comme portraitiste. On retrouve dans ses deux petits tableaux, surtout dans le *Portrait de Mme C.*, l'acuité d'observation, la sûreté de facture, la concision énergique qui le distinguent : belle peinture ferme, condensée, pleine et grave; il y ajoute un agrément de lumière qu'il n'avait pas encore cherché.

Le *Portrait de Mme G. L.*, par M. Dinet, atteste la plus sincère étude d'une personnalité. L'exécution serrée, précieuse, analyse curieusement la forme et fait vivre le modèle de la vie intérieure : le physionomiste subtil se marque surtout par la définition si individuelle du regard et du sourire.

Pourtant, avec moins d'effort visible, je trouve une séduction plus intime dans le *Portrait de M. E. C.* par M. Jeanniot. Cela est fait de rien, posé à fleur de toile avec des tons lavés d'une délicatese exquise. Le jeune homme quitte des yeux son livre, relève un peu la tête, réfléchit. Quelle justesse d'expression, et comme la méditation est écrite sur les lèvres rapprochées, dans les yeux limpides.

M. Helleu sait aussi surprendre l'expression fugitive et fixer une ressemblance soudaine. Le *Portrait de Mlle de B.* a la grâce aisée de la jeunesse : élégance d'un dessin qui définit les formes sveltes, délicatesse des tons, vivacité de la physionomie.

Avec moins de sûreté, M. Blanche a toujours une visée d'art charmante. Si la main semble parfois hésitante, comme dans le *Portrait de Mme W. K.*, l'œil voit très juste et très fin. Dans l'*Intermède*, il réalise une douce harmonie lumineuse. Trois *misses* font chanter dans un clair intérieur, la gamme des blancs, des jaunes et des bleus pâles. C'est d'une originalité très *esthetic*. Cette mode anglo-saxonne, bizarre mélange d'afféterie et de naïveté, et qui, comme tant d'autres

modes, ne fait qu'affiner et préciser la nature par une recherche de style, donne aussi quelque chose de son subtil arôme au *Quatuor*



FRAGMENT DE LA « SAINTE CÈNE », PAR M. F.-CH. DE UHDE.

(Dessin de l'artiste.)

de Mlle d'Anethan. La grâce de la jeune fille anglaise y est finement pressentie par une artiste qui devine juste, plutôt qu'elle ne définit

avec rigueur : un certain vague dans la forme n'enlève pas à cette œuvre le charme d'une vive impression et d'un coloris délicat.

M. René Gilbert ne raffine pas sur la vérité, il l'exprime avec une réelle puissance, et ne dit pas les choses à demi. Le *Portrait de M. Jacquemin*, modelé par de larges lumières, est parfaitement véridique, consistant et très intense d'expression. Le crayon de couleur est manié avec décision par un peintre qui connaît toutes les ressources du pastel ; l'exécution, très poussée, rend le grain de l'épiderme et la substance même des choses. Il y manque un je ne sais quoi, une goutte de charme peut-être.

Le charme, cet inconnu qui nous avertit si clairement de sa présence et que l'on ne peut définir, je le trouve dans le *Portrait du sculpteur Devillez*, par M. Eugène Carrière. Il flotte à l'état diffus dans l'harmonie grise qui remplit l'atelier, il se précise par l'élégance des formes élancées, par la grâce ondoyante des lignes. Des impressions successives se lèvent de cette toile profonde dont le mystère nous invite ; une tête volontaire et pleine de pensée, des mains nerveuses qui pétrissent la glaise, l'attitude suspendue de l'artiste qui cherche, le frôlement d'un lévrier roux, et la tache doucement lumineuse d'un corps de femme. Cet art, éminemment suggestif, exprime dans la brume d'un rêve la quintessence de la réalité.

Le *Portrait du sculpteur Carrier*, par Mlle Breslau, a plus de sincérité que d'agrément. La tonalité livide qui blêmit le visage du modèle, maintenue d'ailleurs avec conséquence, ne donne au regard qu'un plaisir douteux. Si l'on admet ce parti pris, on ne peut qu'admirer la précision physionomique et l'intimité de la ressemblance. Les yeux clignotants sont d'une particularité saisissante. Mlle Breslau excelle à caractériser. Dans une œuvre incomplète, la *Lande en fleurs*, où le paysage raboteux rappelle certains procédés de Bastien-Lepage mais aussi sa virile sincérité, le petit Breton, agenouillé au premier plan, est une figure admirable, d'une vie intense, qui se fixe dans le souvenir.

Les figures groupées par Mme Delance Feurgard, dans un *Coin d'omnibus*, témoignent aussi d'une très attentive observation. La lumière y est franche, très caressante, les ombres un peu lourdes sur les visages.

Sans renouveler ses points de vue, le paysage apporte bon an, mal an, nombre d'œuvres estimables. Plusieurs se distinguent par la solidité de la facture ou par la finesse des sensations. M. Binet a construit avec sa fermeté coutumière l'*Après-midi de septembre à Saint-*



FRAGMENT DES « FILEUSES A LAAREN » (HOLLANDE), PAR M. MAX LIEBERMANN

(Dessin de l'artiste.)

Aubin. Il a mis plus de charme dans la *Bièvre près Arcueil*, belle page finement dessinée, d'une tonalité originale et d'une tristesse pénétrante. M. Émile Barrau, cet esprit vraiment champêtre, décrit avec un accent très personnel les coins de village, les toits grisâtres, les ruelles écartées longeant des murs verdis de mousse. Le *Ruisseau des Rouazes*, une harmonie grise égayée par un pan d'azur froid, exprime bien l'atmosphère mince d'une journée d'hiver, la lumière pâle et sans rayonnement dormant sur des verts décolorés; les grêles silhouettes des arbres nus y sont précisées par un dessin nerveux. La douceur de l'harmonie recommande les deux toiles de M. René Billotte, baignées de lumières pâles, nullement évaporées dans leur charme aérien; on garde le souvenir de fins accords; des meules blondes estompées sous le crépuscule bleuâtre. Je ne puis que citer les *Vues du Jura* de M. Pointelin, simples, sévères, d'un beau sentiment; la *Solitude* de M. Harpignies, d'un grand caractère, et son *Étude* où le soleil vibre sur des troncs argentés; deux belles œuvres de M. Damoye avec des ciels légers et de fines colorations; les gris bleutés de M. Boudin, d'une saveur exquise; les paysages de M. Petit-Jean, fermes d'assiette et justes d'impression; le *Décembre* de M. Maincent exécuté avec une conscience admirable; les toiles de MM. Japy, Pelouse, Dameron, Guillemet, Zuber, Émile Michel, Bernier, Sauzay, Dufour, Hareux, Cagniart, Lopigisch, Ad. Guillon, Lepoittevin, Vauthier, Yarz. Parmi les marines, celles de MM. Flameng, Courant, Masure, Casile, Lapostolet, Paul Liot et Gradis. Le *Port de la Joliette* de M. Vollon est, par certains côtés, une merveille d'exécution; la mer, de turquoise et d'émeraude, danse sous le soleil; on sent passer le mistral dans la toile; c'est clair, joyeux et vif comme une belle journée d'hiver au Midi.

Enfin, avant de quitter la peinture française, je ne saurais oublier des œuvres pleines de promesses : la *Musique de chambre* de M. Paul Robert, inachevée, salie d'ombres opaques qui arrêtent l'expansion de la lumière, mais intéressante par la ferme disposition des masses de clair et d'obscur et par la juste indication des physionomies; — l'*Analyse* et la *Liseuse* de M. Ménard, de facture un peu lourde, d'enveloppe moelleuse; — l'*Hérodiade* de M. Gumery, une toile trop papillottante, mais qui dénote une précieuse analyse des effets lumineux; — la *Pâquerette* de M. Pascal Blanchard, jolie étude d'un modelé délicat; — le *Dernier Sommeil* de M. Lard, d'une imagination charmante; — le *Jour des prix*, de M. Eliot, un peintre qui a la vision claire, mais qui devrait ménager les reflets d'aquarium dont M. Thévenot fait un

si cruel abus; — le *Spleen* de M. Louis Picard, tableau d'intérieur d'une exécution souple et ferme.

Signalons encore les deux toiles de M. Louis Carrier-Belleuse, le



FRAGMENT DES « ORPHELINES », PAR M. KUEHL.

(Dessin de l'artiste.)

Matin de M. Tournès, très gracieux de pose, et de fine harmonie; la *Fleur de pervenche*, délicate étude de Mlle Porgès; le *Portrait de mon père* par le charmant humoriste Willette, malheureusement placé hors de la portée du regard; des pastels de MM. Laurent Desrousseaux, Deschamps, Moreau-Nélaton.

Paris, je veux dire la ville hospitalière, intelligente et artiste,

fait accueil aux peintres étrangers. Il a bien raison. On a toujours quelque chose à apprendre de ses voisins, surtout lorsqu'on est en rapport avec les meilleurs d'entre eux. Mais puisque nous nous mettons en frais de courtoisie, mieux vaudrait ne pas faire les choses à demi; pourquoi exiler le beau tableau de M. Liebermann dans le coin perdu où déjà, l'an dernier, on avait relégué M. Whistler?

Le même mouvement se produit parallèlement dans toutes les Écoles qui comptent en Europe. L'étude de la lumière et de ses harmonies notées pour elles-mêmes ou comme expression du sentiment est à l'ordre du jour dans tous les ateliers du Nord. Le sentiment et le langage diffèrent sensiblement selon les pays; le principe est le même.

Les peintres qui viennent d'Allemagne ont passé par la Hollande, mais ils gardent un accent germanique. En tous cas ils sont loin des combinaisons artificielles de l'École de Düsseldorf. Avec moins de bonhomie que les purs Hollandais, ils poussent plus loin l'étude des *tempéraments* particuliers et mêlent à la conception pittoresque plus d'intentions intellectuelles ou morales. Le Rembrandt des *Pèlerins d'Emmaüs* est très écouté pour le moment de l'autre côté du Rhin. On se rappelle le *Christ au milieu des enfants*, de M. de Uhde, cette œuvre émue, simple, intime, imprégnée de tendresse. La *Cène* qu'il expose cette année est conçue dans le même sentiment. L'artiste dépayse le sujet et l'approche de nous davantage en l'humanisant. Des artisans, des pêcheurs sont réunis dans une circonstance solennelle autour du jeune homme doux et pâle qui les a pris tout entiers. Il leur parle d'adieux prochains, de trahison, de tristesse et d'espérance. Tous leurs yeux sont fixés sur lui et tout leur amour passe dans leurs yeux. Ils vivent en lui et par lui. Quelle intime communion des âmes! Il y a des regards inquiets, tendres, désolés, des gestes accablés, recueillis, attentifs, le plus beau mouvement de tendresse, toute la confiance des humbles dans cet ami qui est leur Dieu. Quelles nuances infinies du sentiment; l'étonnement douloureux, la prostration, une sorte de liquéfaction intérieure, toutes les ardeurs de la foi mystique. Chaque personnage a son type profondément étudié. Ces pauvres gens illuminés par la toute-puissance de l'amour, restent de pauvres gens bien sincères depuis le vieillard hâve aux yeux éteints jusqu'au jeune homme énergique qui dévore des yeux le Maître. Ajoutez qu'une lumière douce et triste, une lumière du nord, enveloppe la scène de son harmonie voilée; que les tons, dans leur gamme sourde, rompue seulement par deux notes plus vives, ont une signification très précise, que le regard est doucement invité, qu'il séjourne avec plaisir dans



FRAGMENT D' « UNE VISITE ÉLECTORALE », PAR M. MICHELENA.

(Dessin de l'artiste.)

cet intérieur tranquille où s'accomplit un mystère, et vous conviendrez que le langage pittoresque est en parfaite conformité avec l'expression morale. Je n'ai pas parlé du Christ; c'est qu'il n'est ni aussi beau, ni aussi tendre, ni aussi finement senti que celui dont nous avons gardé le souvenir.

Dans son acception toute simple, le tableau de M. Liebermann, *Fileuses à Laaren*, est une œuvre exquise. La lumière froide aux reflets d'acier joue finement sur des surfaces ternes, boiseries, tabliers gris-bleu, robes d'un vert rabattu, égayées d'une note rouge au col, jaune verdâtre du chanvre. Et quelle étonnante observation des gestes de métier, rythmés par l'accoutumance! comme ces fileuses sont surprises dans l'habitude de leurs poses; comme le chanvre glisse bien sous leur pouce : une, qui lève le fil à bout de bras et s'avance, est de la vérité la plus simple et la mieux rencontrée.

M. Kuehl y met plus de coquetterie. Il est sur les confins de la manière, à cette phase critique où l'on enjolive un peu trop la nature; il n'a pas encore dépassé la frontière. Les deux toiles de l'an dernier nous avaient charmé par la franchise et la liberté de la touche. La peinture des *Orphelines*, plus fondue, plus émaillée, n'a pas moins de saveur. Malgré des scintillements métalliques plus amusants que justes sur des cheveux d'or et sur des cuivres, la lumière s'établit avec autorité dans le réfectoire clair. Les couleurs, finement senties y résonnent gaiement; la netteté hollandaise y reluit avec une braverie charmante. Et quelle acuité, quelles maigreurs exquises dans le dessin des fillettes; comme la gracilité de l'enfance est vivement définie! Avec leurs yeux tout clairs, leurs gestes envolés, leurs attitudes soudaines, elles vivent, elles rient et c'est la gentillesse la moins apprise. Les *Voiliers* contiennent des parties très heureuses; le groupe du fond est spirituel, fleuri de lumière, mais la structure paraît équivoque et les aplombs douteux.

Qu'ils viennent du Nord, du Midi, ou de l'autre côté de l'Océan, on remarque chez des artistes d'origines très diverses, les mêmes préoccupations de vérité.

L'auteur de l'*Enfant malade*, M. Michelena, raconte une histoire émouvante; il la raconte en vrai peintre, par des moyens purement pittoresques. Le rayon terne qui pénètre dans ce pauvre intérieur où l'on souffre, où l'on attend anxieusement le diagnostic du vieux médecin, donne à la scène un caractère de tristesse. Dans *Une Visite électorale*, l'artiste dit avec plus de finesse encore l'obséquieux empressement du candidat et la réserve madrée du vieux paysan.

On retrouve avec plaisir la conception large et la forte exécution de M. Mesdag, dans ses *Marines;* les finesses un peu molles de M. Artz dans son *Intérieur de marin* et dans sa *Récolte de pommes de terre,* d'une jolie tonalité blonde; en plusieurs paysages, les lumières frisantes et floconneuses de M. Mauve. Notons aussi quelque froideur et beaucoup de dextérité dans le *Maïs* de M. Harrison; une fine harmonie grise, mais peu de consistance dans le *Trompette* de M. Mac-



SOLEIL DE MARS A LÉPAUD (CREUSE), PAR M. SKRESDVIG.

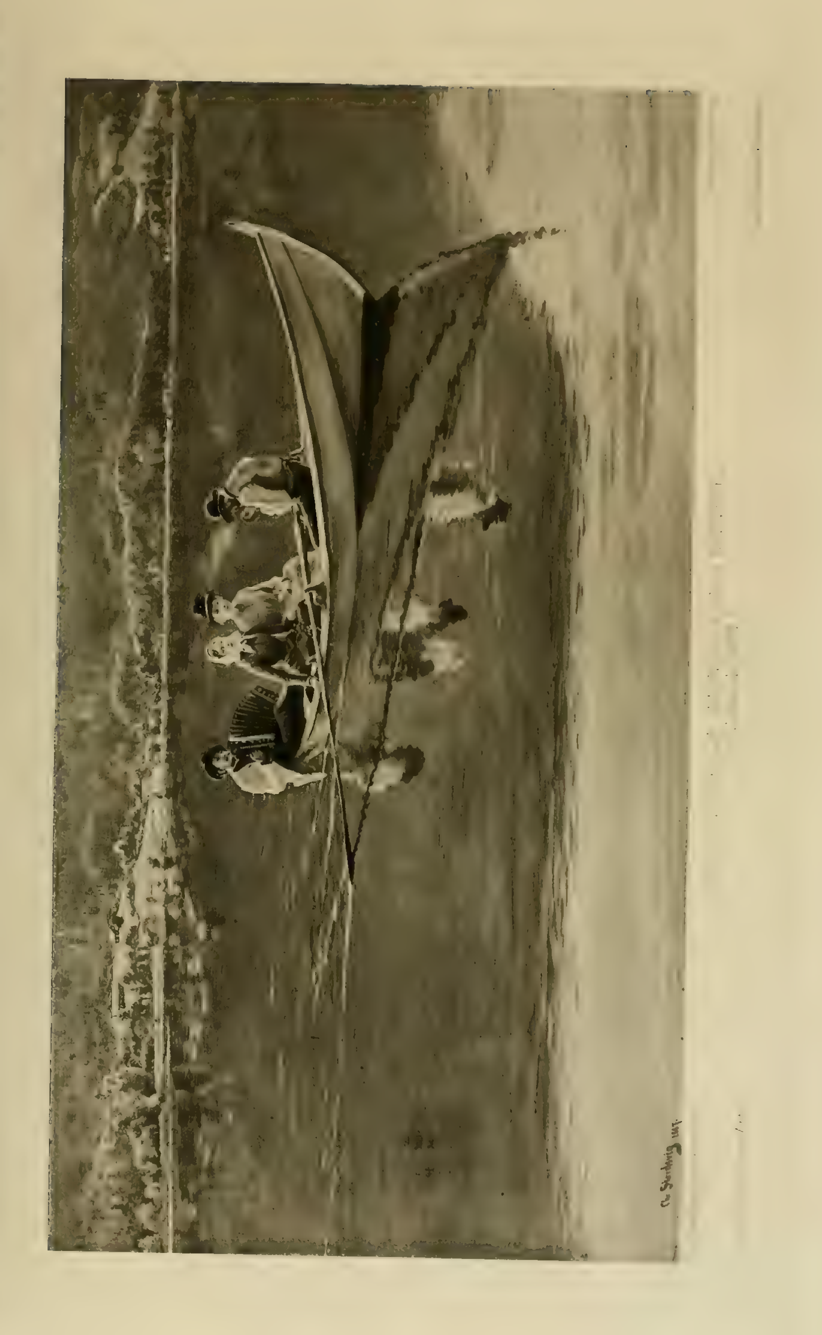
(Croquis de l'artiste.)

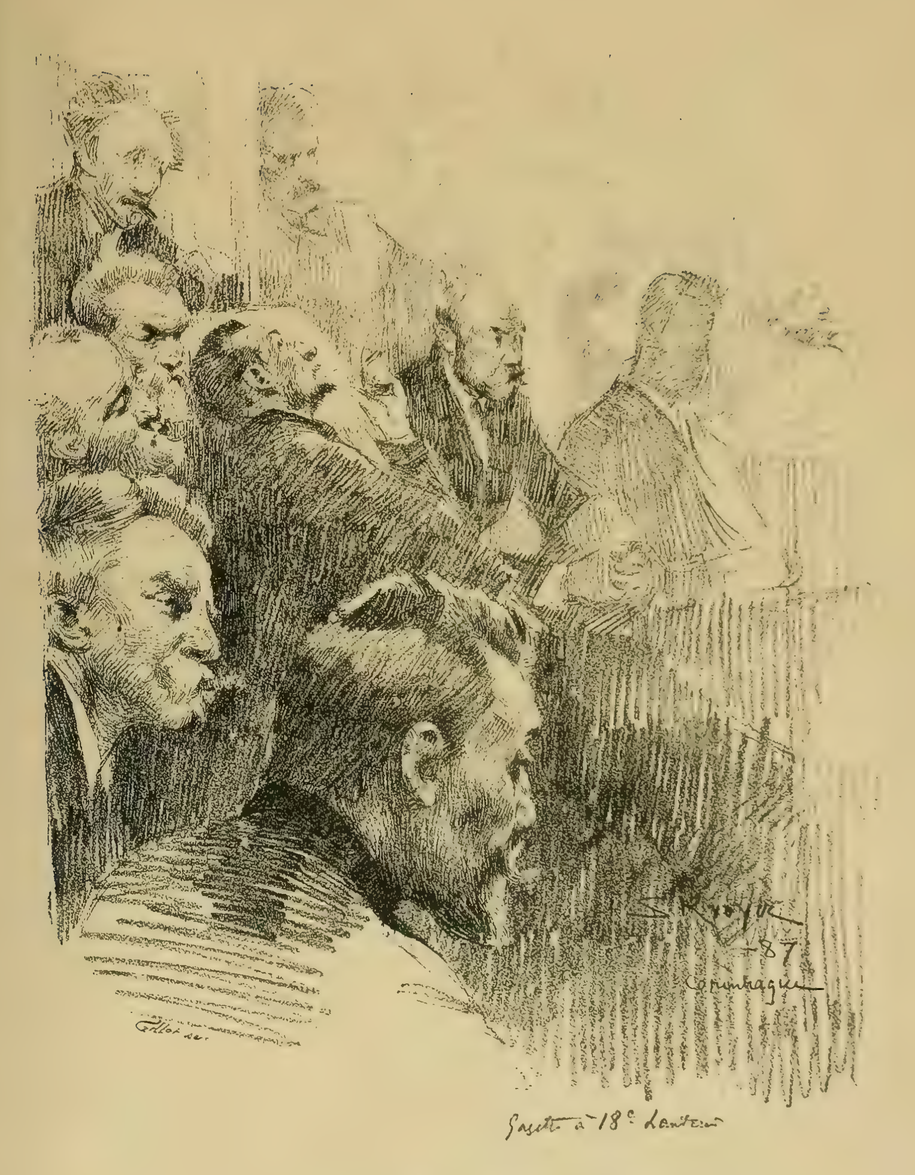
Éwen; la fraicheur de coloris, l'atmosphère lumineuse de la *Culture des tulipes* par M. Hitchcock; dans le tableau de M. Melchers, *En Hollande,* de belles figures d'une silhouette originale, mais trop de sécheresse.

— M. Hawkins est un délicat. S'il ne dit pas les choses très simplement, il les dit avec une sincérité tendre et d'infinis scrupules. Le *Dimanche matin* nous séduit par la conviction profonde du style. Une jeune fille vêtue de noir, la coiffe blanche enserrant ses cheveux lisses, est assise sur un banc de pierre : la petite maison basse rit au soleil dans un fin paysage d'été, des pigeons blancs roucoulent sur le toit. L'exécution soignée, tranquille, attentive, a modelé affectueu-

sement cette douce figure songeuse; patiemment, elle a énuméré le feuillé des arbres et les crevasses du mur... Petite toile un peu archaïque, fort intime d'expression, avec un parfum de puritanisme.

— Mais la note d'art la plus intéressante nous vient asurément de l'extrême nord. Le Danemarck, la Suède et la Norvège entrent avec une singulière franchise dans le mouvement de l'art contemporain. Peintres d'intérieur et de paysage, ils se rattachent aux Hollandais par l'observation ingénue et l'analyse savante de la lumière; à notre jeune École par la recherche des colorations vraies et l'étude attentive du plein air. Ils sont moins exclusivement préoccupés des questions techniques et des procédés matériels; ils n'ont pas la curiosité maladive du néologisme qui mêle un peu d'enfantillage ou de pédantisme à l'orgueil de la découverte. Ils sont plus simples, très sincèrement émus; on dirait qu'ils regardent une nature plus jeune avec des regards vierges. Qu'ils aient beaucoup appris chez nous (plusieurs en conviennent de la meilleure grâce), ou retrouvé parallèlement les mêmes vérités, ils ont pu adopter des méthodes, ils n'empruntent à personne leur sentiment. Ainsi font-ils avec une cordialité touchante le portrait de leur beau pays, de ses mœurs familières, de ses paysages de forêts, d'eaux et de rochers. Et ce n'est pas la singularité des aspects ni le pittoresque d'un album de voyages qui nous attire vers eux. La bizarrerie exotique nous laisse presque indifférents. Le soleil de minuit de M. Normann, malgré la beauté fantastique des Loffoten et le combat flamboyant du Couchant et de l'Aurore, nous intéresse comme un curieux phénomène exactement décrit dans un langage impersonnel. Mais on s'arrête longuement devant le *Soir de la Saint-Jean* de M. Skredsvig. Si l'effet de nuit claire est spécial à la Norvège, le motif est de tous les pays; un bateau vogue sur un lac enclos de forêts; le batelier, pour allumer sa pipe, a lâché les rames qui glissent sur le miroir à peine ridé; un homme à l'arrière joue de l'accordéon, deux femmes assises écoutent. Dix heures du soir; le lent crépuscule d'été qui est la douce magie des nuits du nord, a répandu sur les choses sa molle clarté bleuâtre : la colline boisée plonge dans les eaux une large teinte d'iris sombre où vacillent les reflets charmants des personnages, bleu, rose pâle et lie de vin; au-dessous, un coin d'azur verdâtre transparaît. C'est unique de solitude, de calme et de fraîcheur. Par une heureuse inspiration de l'artiste, le cadre coupe la colline quelques pouces au-dessus de la berge : tout le ciel est dans l'eau, l'œil ne quitte pas la nappe immobile où le bateau semble suspendu sur de limpides transparences.





FRAGMENT D'« UNE SOIRÉE MUSICALE », PAR M. S. KROYER.

(Étude au crayon par l'artiste.)

Guidé par l'atmosphère, le regard glisse aux fonds lointains où, parmi les verts assoupis, luit faiblement la note rouge sombre du *gaard* norvégien. Le charme du lieu, de l'heure, la naïveté de cette promenade en musique, la pâleur délicieuse de la lumière, tout cela est dit avec une admirable simplicité : c'est un pur chef-d'œuvre.

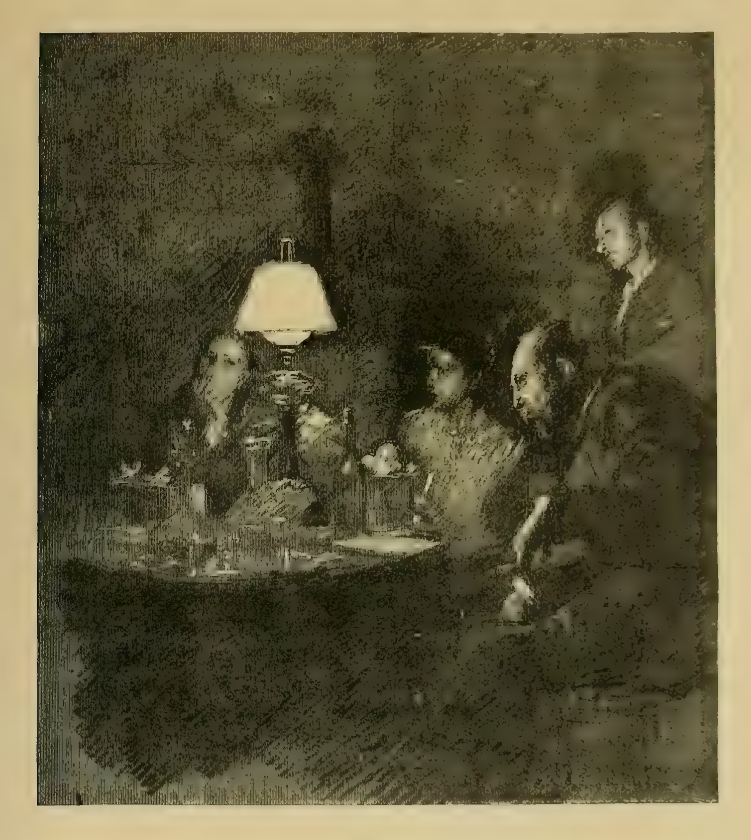
Le *Soleil de mars à Lépaud* n'est pas moins juste d'impression. Largement, sans insistance, le peintre a noté la clarté blonde du soir et le bleu délicat dont s'imprègne l'ombre. Cette étude, d'une rare vigueur, a le plus persuasif accent de vérité.

Dans *Un Jour d'été sur la plage de Skagen*, M. S. Kroyer a réalisé l'impression de la vive lumière étalée sur des surfaces planes. Douce et chaleureuse, vraie clarté du nord, elle vient du fond, un peu à droite, allongeant sur nous les ombres des barques mises à sec. Des bambins nus gambadent dans l'eau et placés à contre-jour dessinent des silhouettes bleuâtres : la perspective est d'une sûreté absolue.

Cet artiste d'un talent très souple aborde dans *Une Soirée musicale*, un problème singulièrement compliqué : exprimer tous les accidents de la lumière et de l'ombre dans une vaste salle modérément éclairée par des bougies et des lampes. L'a-t-il pleinement résolu ? La tonalité générale ne s'impose pas au regard ; certains détails laissent un doute ; le rayonnement des bougies au premier plan n'est-il pas circonscrit bien sèchement et trop localisé sur les feuillets blancs des partitions ? Mais l'ombre circule bien dans la pièce, plus dense au faîte et à la base, éclairée au milieu. Bientôt l'œil y pénètre, y habite, y découvre des merveilles. De cette transparence obscure les figures des musiciens et des auditeurs surgissent peu à peu, fixées par un merveilleux physionomiste ; des poses, des regards qui écoutent, l'attitude négligée d'un fumeur suivant sa rêverie musicale dans le sans-gêne d'une réunion d'amis, tout au fond, dans un triangle de lumière, des physionomies évoquées, devinées. Quelle science et quels scrupules d'artiste ! Tout y est, le point rouge des cigares, le luisant des binocles, les reflets des cadres et des cuivres, le scintillement prismatique d'un lustre, les fumées bleuâtres qui montent en spirale, restent suspendues, et qu'on devine dans l'atmosphère embrumée.

Il faut le reconnaître, il y a là un art de toute conscience et de toute probité. Le tableau que M. Johansen, intitulé *Chez moi*, n'est pas moins remarquable. On entre sans hésiter dans cet intérieur où la lampe baigne de sa douce lumière six personnages groupés à gauche autour d'une table, où les deux bougies du piano éclairent plus faiblement le coin droit. C'est intime, bien clos, d'un intérêt concentré.

Dans la lumière ou dans la pénombre les figures sont modelées par un travail très souple, avec un art que nul accent ne trahit : et quelle touche vive et spirituelle sur les objets placés sous le chaud rayon-



FRAGMENT DE « CHEZ MOI », PAR M. JOHANSEN.

(Dessin de l'artiste.)

nement de la lampe! Pour la vérité matérielle, un petit maître hollandais n'eût pas dit plus juste, pour l'intérêt des physionomies il n'eût peut-être pas songé à de pareilles finesses. Ces personnages ont une vie si intense, si particularisée, dans la donnée familière d'un

récit chaudement conté, attentivement écouté, qu'on croit les connaître intimement.

D'ailleurs l'attention est requise de tous côtés par ces artistes sincères. Le tableau de M. Bergh, une *Suggestion*, bien que juché loin de la cimaise, nous convainc aisément de son intérêt : l'expression hagarde de la femme magnétisée est puissamment rendue, la couleur franche, la lumière habilement distribuée; les figures du fond se modèlent avec beaucoup de finesse sous le jour frisant. Il me faut passer rapidement, mais je signalerai le *Five o' clock* de Mme Chadwick : de pauvres vieilles qui s'entretiennent de café au lait et sans doute aussi de potins, des figures spirituellement observées, définies avec une souplesse féminine dans une douce lumière, une œuvre où beaucoup de tendresse s'égaye d'un peu d'ironie; le *Retour de pêche*, de M. Tuxen, large conception, belle tonalité crépusculaire où les clartés errantes posent de charmants réveils sur les chairs lustrées des poissons; un vigoureux pastel de M. Van Strydonck, *Lassitude;* une vive étude de M. Larsson, *Noël en Suède;* le *Baptême*, de M. Osterlind. Ceux qui s'égareront sur les galeries extérieures seront certainement frappés par une *Vue de Paris à vol d'oiseau* fantastiquement vraie, du peintre hollandais Ten Cate. Citons enfin un *Portrait* de M. Hubert Vos, très fin sous son voile poussiéreux, et son *Pêcheur de crevettes*.

C'est un plaisir de constater tant d'efforts et de bonnes volontés qui de tous les points différents convergent au même but, le renouveau de la peinture. Nous ne saurions oublier que l'art français a eu plus que tout autre l'esprit d'iniative et d'invention. Parmi les peintres d'avenir, j'en vois beaucoup qui doivent quelque chose pour la poétique à Bastien-Lepage et à Cazin; pour la méthode j'en vois peu qui ne doivent rien à Manet. Les artistes venus de l'Ancien et du Nouveau Monde n'ont pas trouvé seulement chez nous des leçons de grammaire et de syntaxe, mais des points de vue nouveaux, des sensations originales, le conseil et l'exemple de s'approcher ardemment du grand mystère de la nature. D'ailleurs, pour des raisons que je n'ai pas à examiner, plusieurs de nos peintres, et des plus subtils ou des plus forts se tiennent à l'écart des Expositions annuelles. Cazin, ce doux interprète de la nature; Degas, coloriste raffiné, étonnant dessinateur; Claude Monet, un paysagiste merveilleux, un maître de la lumière, sans parler des audacieux d'avant-garde, craignent la cohue, ou la sottise des jugements hâtifs. Nous ne nous en plaignons pas trop, sachant où les retrouver. A coup sûr on respire

dans notre École un air de santé et de franche jeunesse. Le génie est rare, comme de tout temps; mais le talent mieux dirigé, moins soucieux des calligraphies sans âme, de la virtuosité creuse et des tapages de couleurs, cherche une vérité plus générale; l'école de la patte et de la peluche tombe en discrédit aussi bien que le faux idéal des déesses en porcelaine. L'art français est bien vivant, son évolution s'accomplit logiquement, et l'on peut dire sans crainte de se tromper qu'il marche vers la lumière.

MAURICE HAMEL.

(*La fin prochainement.*)



MADEMOISELLE DE FAUVEAU



La mort vient de trancher, à Florence, après de longues et cruelles souffrances, une vie qui a eu l'éclat d'une double célébrité, mais que le cours des années a singulièrement effacée de la mémoire des hommes. Félicie de Fauveau fut cependant une véritable artiste doublée d'un grand cœur; mais notre siècle, dans le mouvement fiévreux qui l'emporte, n'a pas le loisir de garder des souvenirs de cinquante ans : les témoins de ses dévouements royalistes et de ses succès artistiques deviennent chaque jour plus rares et Mlle de Fauveau n'était pas femme à rappeler l'attention sur elle par les moyens bruyants et tapageurs de la presse moderne. Depuis longtemps elle ne vivait plus que pour ses amis, fidèle à ses souvenirs, à sa foi politique, à son culte du moyen âge; travaillant aussi longtemps que ses mains eurent la vie matérielle — et quand la paralysie les eût rendues impuissantes, se reposant dans son passé et attendant sans défaillance et dans sa foi chrétienne, l'heure du dernier sommeil. — Ceux qui l'ont connue et aimée ont dû respecter le silence qu'elle imposait autour d'elle; mais la mort leur rend la liberté de la parole, et il ne leur est plus défendu de rappeler à une génération plus jeune ce qu'il y a eu de noble, de digne et

d'élevé dans cette nature de femme si largement douée. Malgré le tourbillon qui nous entraîne, il y a encore, Dieu merci, nombre d'esprits qui retournent volontiers vers le passé et ne refusent pas de rendre hommage aux dévouements désintéressés. D'ailleurs cette figure disparue mérite doublement de fixer l'attention, tant par le rôle politique qu'elle a joué que par les œuvres nombreuses qu'elle a laissées.

Félicie de Fauveau a reçu de la nature toutes les qualités qui ont fait son individualité; l'éducation n'a joué en elle qu'un rôle secondaire et nous verrons plus tard que sa sculpture la reflète dans les deux types saillants de son caractère : *indépendance et fidélité*. Elle avouait même, avec un peu d'amour-propre, qu'elle avait eu une éducation des plus difficiles; qu'il avait fallu essayer pour elle toutes sortes de pensions et qu'elle n'avait réussi dans aucune, son caractère de fière indépendance ne lui permettant pas de se soumettre pacifiquement à la règle. La dernière maison où elle fut mise était tenue par une demoiselle protégée de la famille Fould et qui avait réuni huit ou dix élèves. Félicie y resta trois ans avec les sœurs du futur ministre; elle avait même gardé un souvenir particulier de Mme Furtado. Achille Fould venait jouer toutes les semaines avec ses sœurs, et cette époque était si bien restée dans sa mémoire qu'après 1848, quand il fut ministre, il envoya un bon de 10,000 francs à Mlle de Fauveau, lui demandant tel ouvrage de ses mains qu'il lui plairait d'exécuter. Notre artiste remercia poliment mais renvoya l'argent.

C'est au foyer paternel qu'elle puisa de bonne heure les principes d'une exaltation politique poussée à ses extrêmes limites. *Quand on n'est pas dévouée jusqu'à la folie*, disait-elle plus tard, *il ne faut pas s'en mêler*. Son père la prenait, petite enfant, sur ses genoux et lui inculquait dans cette éducation de tous les instants la haine de l'usurpation et le culte de la légitimité; il mourut en 1822 d'*une colère politique*, suivant son expression. Sa mère n'était pas moins exaltée. Celle qui fondait son argenterie pour envoyer à sa fille en Vendée, des balles et de la poudre, a dû influer beaucoup sur l'étrange originalité de sa vie. Le reste de la famille, bien que légitimiste, était loin d'égaler l'ardeur des sentiments de M. et de Mme de Fauveau. La grand'mère maternelle, Mme de La Pierre, qui vivait en Normandie dans sa terre de Hautot près de Sahur, sur le bord de la Seine, paraît même avoir fortement blâmé les tendances indépendantes et artistiques de sa petite-fille. Elle aurait voulu la marier, en faire une bonne mère de famille; mais la jeune fille bondissait à cette

idée, protestant qu'elle n'était pas *née* pour cet état et qu'elle était trop honnête pour accepter de l'affection d'un homme ce qu'elle n'était pas capable de lui rendre. Son éloignement pour l'état religieux étant tout aussi vif, Mme de Fauveau vit dans les dispositions de sa fille pour les arts un moyen d'occuper son imagination, de lui créer une vie suivant ses goûts, et elle l'encouragea dans cette voie, d'autant plus que, douée d'un sens artistique éminent, elle commençait à peindre le pastel et à modeler quelques cires qui avaient attiré l'attention. Après la mort de M. de Fauveau, qui avait mangé ou perdu une partie de sa fortune, on était venu à Paris se loger rue de La Rochefoucault. Félicie y avait un atelier qui donnait sur un jardin où venaient souvent le soir, réunis en causeries artistiques, Paul Delaroche, un de ses plus intimes alors, Ary Scheffer, Ingres, Amédée Thierry, etc. Son talent original, son instruction, son esprit investigateur, tout intéressait dans la jeune fille qui venait d'avoir un succès très réel en exécutant la *Françoise de Rimini* que M. de Pourtalès acheta et qui resta dans sa galerie jusqu'à ces derniers temps. Ce fut là un grand acte de fière indépendance. Quoique n'ayant pas à cette époque besoin de cet argent, Félicie avait compris qu'elle ne serait prise au sérieux que le jour où ses œuvres auraient une valeur de vente. Ce pas hardi parut monstrueux autour d'elle. Son grand-oncle, M. Fauveau de Frenilly, alors pair de France et dont la fille fut la mère de M. de Pimodan, la victime de Castel-Fidardo, fut épouvanté de cette excentricité et traita sa nièce de *folle;* mais ce qu'elle voulait, elle le voulait bien et rien ne la fit fléchir. Elle s'empressa même d'accepter la commande d'une lampe moyen âge que lui demandait encore M. de Pourtalès. Ne semblait-il pas, comme elle disait plus tard, que Dieu, qui lui réservait de rudes épreuves, lui mettait dans les mains le moyen d'en triompher? Ce temps fut pour elle une époque de grand développement. Elle lisait, copiait à la Bibliothèque, calquait de vieux missels, fouillait de plus en plus dans ce moyen âge vers lequel elle se sentait attirée... rendant même à Paul Delaroche, son maître et son ami, le grand service de l'initier à ses découvertes, et de lui faire apprécier une époque alors fort inconnue et peu à la mode. Aussi Delaroche refusait-il de lui donner des leçons, à peine des conseils, lui disant toujours : « Allez, faites, on ne peut vous faire aucun bien si vous ne restez pas dans votre nature. » Et Ingres ayant voulu qu'elle copiât et recopiât la frise de Phidias, au bout de deux jours elle y renonça et revint à son moyen âge. A cette époque tout lui souriait; parente de Mme Du

Cayla elle avait à la cour une protection bienveillante et avec cette largesse de cœur qu'elle a toujours gardée, elle mettait tout son crédit au service de ceux qu'elle aimait. C'est ainsi qu'elle sollicita et obtint pour Delaroche la commande d'un plafond au Louvre que la révolution l'empêcha d'exécuter. A cette époque il peignait son tableau des *Enfants d'Édouard* et ce fut la jeune sœur de Félicie qui posa pour une des figures.

La révolution de 1830 la trouva dans cette vie d'études et de travaux. Elle venait d'obtenir une médaille au Salon pour un bénitier représentant *Saint Denis ressuscitant pour bénir l'eau baptismale de la France.* Mais la révolte contre les Bourbons la fit bondir d'indignation et avec cette ardeur masculine et cette volonté de femme qu'elle apportait à ses résolutions, elle ne rêva plus que de se dévouer à ses bienfaiteurs. L'art pour le moment ne fut plus que sa seconde passion. Les idées de lutte et de guerre prirent le dessus. Aller en Vendée devint son idée fixe. Aussitôt que la résistance s'organisa elle fut des premières à rejoindre M[me] de La Rochejacquelein dont elle se fit l'aide de camp. On reconstruisait les anciens commandements vendéens, la prise d'armes se décidait dans l'ombre; Félicie prenait une part active à ces préparatifs. Avec le courage d'un homme, elle s'en allait seule par les bois, la nuit, dans toutes les maisons de paysans, pour prendre le calibre de leurs fusils et préparer les balles qu'il fallait à chacun.

Quoique à peine âgée de trente ans elle agissait sans aucune crainte pour elle-même. Le jour, elle remplissait l'office de secrétaire, elle expédiait les courriers et faisait la correspondance, se complaisant avec une jouissance infinie à toutes les ruses et intrigues de la conspiration. Ses déguisements étaient variés avec intelligence; elle allait nu-pieds, un paquet sur la tête, quelquefois en homme, à cheval, en carriole; tout lui était bon et rien ne l'embarassait. — Cela se passait en 1832. — Une maladresse des conjurés mit alors le gouvernement sur la trace des principaux chefs, et pour faire échapper M[me] de la Rochejacquelein, plus importante qu'elle au parti, elle se laissa prendre à sa place. Elle fut menée en prison, les fers aux mains, et y resta huit mois. — Sa mère vint l'y rejoindre et s'y enfermer avec elle.

Mise au secret, il lui fallut passer vingt-quatre heures enfermée avec des filles publiques avant d'occuper la cellule qui lui était destinée. On instruisit longuement son procès; Berryer s'était offert à la défendre, mais elle refusa et se présenta seule à ses juges. Son

talent, sa jeunesse, la bonté de sa cause la firent réussir et elle fut acquittée; mais les persécutions mesquines furent nombreuses. — Son frère Hippolyte, qui n'avait pas été compromis, travaillait aux douanes où il avait en expectative une très belle place; on voulut lui faire trahir ou désavouer sa sœur : pour toute réponse, il envoya sa démission.

Ils revinrent donc à Paris et elle rentra dans son atelier désert, mais sous la surveillance de la police. Elle revit Paul Delaroche, contre lequel elle était irritée, parce qu'elle l'avait vu, aux journées de Juillet, la cocarde tricolore au chapeau. Un jour même étant à sa fenêtre, elle l'aperçut avec Ary Scheffer suivi de quelques hommes en blouses avec l'écharpe tricolore au côté. Elle les apostropha avec véhémence les appelant, « lâches et traîtres », et après une tirade « d'une chaude éloquence », disait-elle, qui les stupéfia, elle referma tranquillement sa fenêtre pendant que la foule ameutée lui criait : « La voilà, la vieille Royaliste! » Paul Delaroche revint plusieurs fois pendant qu'elle finissait la lampe Pourtalès et lui représenta qu'elle avait assez fait pour sa cause, qu'elle devait reprendre ses travaux et laisser là ses rêves guerroyants. Elle l'écouta en silence puis, lui reprochant « *sa lâcheté* », elle le mit à peu près à la porte. Ary Scheffer fit auprès d'elle les mêmes tentatives inutiles. Brûlant du désir de retourner en Vendée, rien ne pouvait la détourner de son projet. Tout en grattant ses bronzes elle préparait ses armes et ayant reçu le mot d'ordre, elle s'esquiva un beau jour pour rejoindre dans l'Ouest la grande levée de 1834, dont tout le monde connait les efforts infructueux et qui trouva une fin misérable par la trahison de Deutz et la prise de la duchesse de Berry. S'étant fait remarquer comme un chef, actif et dangereux, ordre de l'arrêter fut expédié partout; de la saisir morte ou vive et sa tête *mise à prix;* mais Mlle de Fauveau était si habile dans ses déguisements, qu'un jour, dans un mauvais cabriolet de campagne, elle s'endormit sur l'épaule du gendarme qui était à sa poursuite. On ne parlait que d'elle; elle devenait légende! Giraud, qui avait autrefois fait un pastel d'après elle, ne put résister au charme de l'actualité et l'envoya au Salon. Mme de Fauveau fit demander au ministre s'il était loyal, quand la tête de sa fille était mise à prix, d'exposer son portrait à tous les regards, et le pastel fut retiré; ce qui prouve du moins que le gouvernement avait plus envie de la faire partir de France que de la prendre. Une autre fois, Mlle de Fauveau, voyageant dans une voiture publique, où tout le monde parlait de la jeune guerrière, un monsieur tira de sa poche une lithographie

représentant l'*héroïne de la Vendée*, avec une tête impossible, des yeux flamboyants, une épée à la main et une vraie tournure de mélodrame! Cette gravure courait les rues.

Cette guerre terminée et la Vendée pacifiée, Félicie de Fauveau traversa la France tantôt à pied, tantôt en carriole, poussant l'aplomb jusqu'à aller au spectacle dans les villes où elle passait; son frère, qui avait pris part à la dernière levée dans une autre partie de la Vendée. l'ayant rejointe, ils arrivèrent à Florence où Madame leur avait dit de se rendre. Leur mère vint les y retrouver en 1835; mais privés de tout secours d'une famille irritée et d'une grand'mère qui avait pris mal cette célébrité dont Félicie était si fière, ils connurent assez la gène pour que le travail devînt à peu près la seule ressource de la famille. Ayant fait une tête d'albâtre qui avait eu du succès, Félicie la recommença soixante fois; elle la vendait une piastre. Petit à petit quelques travaux arrivèrent; quelques secours aussi sans doute; mais la vie continua exiguë et douloureuse jusqu'au jour où la grand'mère étant morte, Mme de Fauveau recueillit dans sa succession la part qu'on ne pouvait pas lui ravir. Une seule fois Félicie avait remis en secret, le pied en France, pour aller demander pardon à sa grand'mère *de ce qu'elle était bien contente d'avoir fait*. Cette démarche lui coûtait, car elle avait fait vœu de ne rentrer qu'avec les Bourbons; mais elle ne voulait pas laisser se prolonger ce mécontentement de son aïeule sans chercher à l'adoucir par un acte de respect filial.

Cette installation définitive à Florence, clôt la période active de la vie de Mlle de Fauveau. Désormais vouée à son art, dans cette ville dont les chefs-d'œuvre répondaient si bien à son genre de talent, elle se plongea avec la même ardeur qu'elle avait déployée « à la guerre », dans l'étude de l'art italien. Nul n'a fouillé comme elle cette ville de Florence; elle connaissait toutes les variétés des écoles primitives; elle avait étudié leurs procédés, s'était assimilé leurs caractères et leur facture et vivait en quelque sorte dans la société des vieux maîtres, ne se lassant jamais de les admirer et de les faire apprécier aux nombreux visiteurs qu'attirait chez elle la célébrité de sa vie et de son talent. A un peintre de ses amis, dont elle attendait la visite, elle écrivait avec ce style un peu cherché qui lui était familier : « Vous apporterez une vie, aujourd'hui effacée, dans la solitaire maison; vous nous rendrez des intérêts perdus dans les longues fatigues et des raisons d'aimer encore pour un peu de temps nos exemples et nos occupations. Leur fertilité n'est plus pour nous; mais que nous serons contents et intéressés à voir les belles œuvres

des siècles, nous consoler et nous animer dans la grande lutte... Nous ferons en sorte de ne nous entretenir qu'avec les morts de la morte Italie, laissant là les misères impudentes des expositions modernes aux pauvres vivants qui s'en agitent... Espérons que la saison sera encore propice pour nos chasses aux environs et nos découvertes de beautés étrangères aux parcoureurs de galeries. »

Les fatigues d'une vie d'émotions et d'aventures avaient, malgré une constitution robuste, altéré la santé de la vaillante artiste et l'ardeur qu'elle apportait à ses travaux contribua sans doute aussi à amener l'éclosion d'une longue et dangereuse maladie. On avait parlé à Mme de Fauveau d'un couvent de religieuses, où des cures nombreuses avaient été obtenues par les soins éclairés et dévoués de ces saintes gardes-malades. Félicie y fut portée; et après un séjour assez long, en sortit tout à fait remise. La reconnaissance qu'elle avait gardée pour cette maison vaste et adossée à un grand jardin, lui faisait souvent tourner des yeux d'envie vers cette demeure. Les religieuses, qui possédaient un établissement plus considérable dans une autre partie de la ville, voulurent bien se défaire de cette maison; mais on n'avait pas d'argent alors pour une si grosse dépense. Un orthopédiste français en devint propriétaire, y fit de mauvaises affaires; et le jour où un peu de fortune et d'aisance revint à la famille, on trouva le spéculateur malheureux disposé à céder sa propriété, qui fut définitivement acquise en 1852.

Félicie de Fauveau, ivre de joie, fit disposer de grands ateliers au rez-de-chaussée; meubla son salon de triptyques et de bas-reliefs qu'elle avait ramassés à la longue dans des brics-à-bracs ignorés, et dont, avec le tact sûr d'une Florentine consommée, elle avait deviné la valeur sous la poussière du temps, — composa des arabesques finement exécutés sur les murs et les plafonds, — et avec le goût original inné chez elle, compléta une demeure bien individuelle et qui était le vrai cadre de son talent. Alors, pour la première fois, on goûta le repos. Mme de Fauveau oublia l'amertume de sa vie passée le jour où, sérieusement établie à Florence, auprès des Bourbons, qui la comblaient de soins et de prévenances, elle put jouir, à l'abri de la gêne, des travaux et des succès de sa fille. Mais comme si cette mère éprouvée n'était pas *née* pour le bonheur qui n'avait jamais été son élément, elle s'éteignit vers 1857, n'ayant vécu que quelques années dans cette installation charmante dont le bien-être dora ses derniers jours.

C'est donc dans cette maison de la *Via deï Serragli* que pendant

plus de vingt-cinq ans, notre artiste, exilée volontaire, vit passer les célébrités de tous genres qui rendaient une visite à la ville des grands-ducs; car le *Studio Fauveau* figurait dans les guides parmi les choses à voir. — Sans doute, il y avait souvent des importuns qu'il fallait éconduire; il y avait souvent du temps perdu avec les nullités et les badauds; — mais aussi, Mlle de Fauveau restait par cette large hospitalité en relation perpétuelle avec ce qu'il y avait de vivant dans le monde littéraire et artistique. Elle quittait son travail sans se plaindre; avec joie si c'était un Français qui la venait voir, et faisait les honneurs de son atelier avec la simplicité et la modestie d'un débutant. Certes, aucun de ceux qu'elle recevait ainsi n'a pu oublier cette figure fine et intelligente, qui unissait dans un charme étrange l'énergie virile à la grâce d'une femme. Toujours vêtue d'une robe de drap sombre, les cheveux coupés courts aux enfants d'Édouard (coiffure des chouans qu'elle avait adoptée dans sa campagne vendéenne et qu'elle avait fait vœu de garder); sur la tête une double calotte noire à la Louis XI; elle venait à son hôte avec ce bienveillant sourire qui le mettait de suite à l'aise. Elle avait le regard caressant, la voix douce et sympathique, ce qui corrigeait d'une manière originale ce qu'il y avait de heurté et de viril dans sa démarche. Sa conversation était pleine de charme; ayant beaucoup vu et étudié, elle savait beaucoup, et comme sa mémoire était fidèle et qu'elle racontait bien, on l'écoutait avec profit et plaisir. Elle se donnait de la peine pour plaire; mais surtout avec ceux qui comprenaient le langage de l'art et appréciaient ses chers maîtres florentins; pour ceux-là elle ouvrait avec largesse les trésors de son érudition et ne ménageait ni sa peine ni son temps pour leur faire partager son enthousiasme.

L'œuvre de Félicie de Fauveau est considérable. Ce n'est ici ni le lieu, ni le moment d'en faire l'énumération, et d'ailleurs la France est à peu près vide de ses ouvrages. L'Italie, la Russie et surtout l'Angleterre sont les pays pour lesquels elle a le plus travaillé, et la variété de ses créations est un des côtés curieux de son talent. Tombeaux, bustes, médaillons, bijoux, nielles, armes, elle a fait de tout et en toutes matières : — le marbre, le bois, le bronze, le fer, l'acier tout dans ses doigts habiles s'assouplissait à sa volonté. Elle avait une entente parfaite, parfois un peu excentrique, de la décoration, et dessinait avec une fermeté et une précision merveilleuses les plus minces détails de ses compositions. — Les circonstances qui l'ont amenée à Florence, sa véritable patrie, ont influé sur la direction de

son talent. Les idées et les formes florentines étant tout à fait sympathiques à sa nature, elle s'est imbue lentement, goutte à goutte, et avec une ardeur d'investigation extrême, des œuvres des maîtres de l'École. Elle en a exagéré les défauts, mais elle a réussi à s'approprier quelques-unes de leurs qualités. Il manque à son talent une base solide ; on sent que l'étude première a été incomplète et que la science est chez elle insuffisante ; mais aussi l'originalité est vivace et elle réussit le plus souvent à sauver la faiblesse de la forme par la grâce de l'idée et l'esprit de l'invention. On aura une conception complète de son talent en étudiant le tombeau qu'elle a sculpté pour une jeune fille morte à Florence et qui a été placé dans le corridor de la sacristie à l'église de Santa-Croce. C'est sa plus grande œuvre. La figure principale est un peu maniérée, contournée, d'un modelé trop maigre ; mais l'idée est charmante, l'exécution des détails d'une grâce juvénile, l'architecture parfaite, et en masse l'œuvre dans son ensemble plaît et séduit. — On voit bien les défauts, mais on les accepte pour jouir de cette originalité qui est un vrai don d'artiste. Jamais elle n'a rien fait de vulgaire et jamais marbre, bronze ou bois n'est sorti de ses mains sans porter le cachet plus ou moins réussi de son individualité.

Cette grande qualité, la première chez un artiste, se retrouvait également dans son style ; elle n'écrivait pas comme tout le monde. Sa phrase souvent chargée d'épithètes inutiles manquait de clarté ; mais l'idée vive, touchante ou originale y était toujours et souvent même de cette surabondance de mots jaillissaient des éclats d'une véritable éloquence.

Telle fut cette femme si distinguée par son cœur, son talent, par la noblesse de sa vie et l'élévation de son esprit. Ses dernières années ont été douloureuses. « Je viens de perdre », écrivait-elle il y a six ans, « mon ami, mon protecteur et souvent mon aide par la rapide mort de Lord Crawford ! Bien d'autres morts sont autour de moi ; celle-ci m'est profondément triste. Je compare et étudie ces caprices de la mort qui m'oublie vieille, infirme, à charge aux autres et va trancher des existences aimées et heureuses. »

Mais jusqu'au dernier moment elle aimait l'art auquel elle avait donné le meilleur de sa vie. « Sans doute notre temps de vivre est mauvais », disait-elle dans une lettre à un de ses amis. « Nos goûts, nos études sont autant de supplices dans le présent et nos appels à l'avenir seront enfouis sous des ruines irréparables. Pour moi c'est peu de chose ! mais c'est pour vous que je me plains. Il est impossible

que le goût ne subisse pas les déchéances générales d'élévation et de vérité dans les arts. Ils n'ont jamais été indépendants de leurs siècles et en sont le langage. La France ressemble, à effrayer, aux décrépitudes des nations qui finissent. Mêmes plaisirs, même corruption et mêmes rapides essais de gouvernements. La bravoure seule reste ; et les légions romaines étaient encore valeureuses quand l'empire passait aux hasards d'élections avilissantes. »

Avant que les souffrances des dernières années n'eussent paralysé cette belle intelligence ; alors qu'elle sentait déjà le poids de la vieillesse s'appesantir sur elle, elle écrivait : « Votre conclusion de ne s'attacher qu'aux amis et au travail est la seule solide ! Je la suivrai autant que je le pourrai pour le travail — et pour les amis autant que j'aurai à vivre. » C'est bien là la philosophie de cette âme fidèle et dévouée qui résumait ainsi l'expérience de sa vie : « Décidément, pour faire une belle carrière (du moins féminine), il faudrait que le cœur y eût toujours la plus grande part. » Ses mains défaillantes avaient encore pu tracer dans ses derniers jours la gravure de la pierre tombale sous laquelle elle voulait reposer. Au sommet est écrit : « Vendée » ; puis ses armoiries, et dessous : *Labeur*, *Honneur*, *Douleur*.

Ces trois mots disent parfaitement le caractère de sa vie ; ceux qui l'ont connue et aimée la retrouveront tout entière dans cette brève épitaphe.

BARON DE COUBERTIN.



EXPOSITION INTERNATIONALE

DE

PEINTURE ET DE SCULPTURE

(GALERIE GEORGES PETIT)



Cette exposition est une des plus intéressantes que l'on ait vues dans la galerie de M. Georges Petit. Il nous est particulièrement agréable de constater une fois de plus le rôle capital que la France continue à tenir dans le mouvement artistique de l'Europe; si tous les hommes de talent que nous possédons n'y sont pas représentés, les tendances hardies, novatrices et souvent heureuses d'une partie de notre école, s'y montrent avec éclat. L'art français n'est pas endormi dans des pratiques uniformes et vieillies, comme on le dit parfois; il s'agite au soleil, désireux de vivre et toujours en quête de ce qui peut le rajeunir. De l'aveu unanime, ce fait ne ressort pas clairement de nos salons annuels : la multiplicité des tableaux et leur air de famille contribuent à fausser notre jugement; on y voit réunies tant de peintures portant la marque des deux ou trois ateliers parisiens les plus achalandés que la sélection des peintures origi-

nales, individuelles, c'est-à-dire des véritables œuvres d'art, y devient fort difficile.

Ce qui charme tout d'abord en entrant dans la galerie Georges Petit, c'est l'impression d'harmonie douce, distinguée si l'on peut dire, qui se dégage de l'ensemble des peintures exposées; le désir de voir de plus près en est émoustillé; on sent que le spectacle sera plein d'attraits et fécond en surprises. Faisons comme le public, hâtons-nous de regarder.

M. Whistler, ce raffiné des raffinés qu'un hasard singulier a fait naître en Amérique, expose cinquante tableaux minuscules, peintures ou aquarelles, dont la réunion forme une sorte de cours d'harmonie à l'usage des peintres qui voudraient devenir coloristes. Chacun de ces tableaux représente quelque chose : figure, paysage, marine ou intérieur; mais, dans l'esprit de M. Whistler, l'importance du sujet est tout à fait secondaire. Le subtil artiste en use parce qu'il ne peut guère faire autrement, — combien plus heureux le musicien dont le pouvoir moins limité lui permet de composer des romances sans paroles! — dans ses peintures il faut voir surtout le développement des problèmes délicats de coloration dont l'énoncé se trouve inscrit au catalogue : *Note en rouge : la Petite Méphisto. — Bleu et argent : la Grande Mer. — Vert et orange : Paris*, etc., etc... Aucun peintre moderne, on peut le dire, ne résoudrait ces problèmes avec la légèreté de touche et la sûreté de goût de M. Whistler; mais ce n'est pas tout dire des peintures exquises qu'il expose; les motifs de ces tableautins ont aussi leur intérêt, par leur choix, par la façon dont ils sont écrits et composés. L'éminent artiste s'entend étonnamment à la mise en scène; tout est ordonné avec un art quintessencié, *intus et extra*. Qu'on examine avec attention les cadres des peintures et les bordures des merveilleuses eaux-fortes exposées dans le vestibule d'entrée; comme la nuance en est bien comprise pour faire valoir et compléter le tableau! Le mérite de ces arrangements, qui feraient honneur à la plus habile modiste, n'est pas sans ajouter quelque chose à la beauté même des créations de M. Whistler, mais il ne faut rien exagérer : ses œuvres valent avant tout par le rare talent qu'il y prodigue.

Nous voyons dans les peintures de Mme Morizot les mêmes tendances vers un art d'impression où les sensations subjectives que donne la contemplation de la nature sont seules jugées dignes d'être notées. Élève de Manet, Mme Morizot fait honneur à son maître, sans abdiquer sa personnalité où l'on sent un goût plus épuré et une délicatesse toute féminine.

De la même école, mais tout autres, apparaissent les vaillants peintres qui mènent depuis trente ans le combat de l'impressionisme, et qui, de l'aveu unanime, sont bien près de voir leur doctrine imposée par la force du talent qu'ils mettent à la défendre. Je ne parlerai pas de M. Pissarro, leur saint Jean précurseur; le vieux lutteur est toujours sur la brèche, mais il faut convenir que de plus éloquents ont pris la place d'honneur en tête des combattants. Son mode de peinture par juxtaposition de pains à cacheter, ne parvient décidément pas à se rendre acceptable même des gens qui ne méconnaissent pas le talent du peintre. M. Claude Monet, plus violent, plus excessif que jamais dans ses empâtements et ses colorations, atteint à une puissance d'effet qui impose silence aux contradicteurs. Bon gré, mal gré, il faut admirer ces toiles enfiévrées où malgré l'intensité des colorations et la brutalité de la touche, la discipline est si parfaite que le sentiment de la nature se dégage librement dans une impression pleine de grandeur. Moins heurtée d'aspect, plus fondue dans les nuances, la peinture de M. Sisley donne la même sensation d'une nature exaltée, brûlée par le soleil et tourmentée par quelque feu souterrain; n'étaient le caractère de la flore et la modernité des sites reproduits par le peintre, on se croirait transporté dans quelque paysage des époques primitives de notre planète, alors que la végétation plongeait ses racines dans une fournaise. Avec le temps nous savons par expérience que cette exubérance de tons surchauffés s'apaise d'elle-même : les tableaux anciens de M. Monet se sont beaucoup assagis tout en conservant leur éclat et leur puissante harmonie. Il en est de même des toiles de M. Sisley; d'ailleurs, les procédés et le sentiment sont, chez lui, beaucoup moins révolutionnaires; on peut le rattacher à l'école de Th. Rousseau, si l'on tient absolument à lui trouver des aïeux. Quelles que soient les origines du peintre, il est de fait qu'on admire beaucoup ses nombreux paysages exposés rue de Sèze; je suis heureux, pour ma part, d'enregistrer ce tardif hommage rendu à un homme de très réel talent.

Aux personnes qui n'aimeraient pas les peintures en mode majeur dont je viens de parler, l'exposition offre un véritable régal de tableaux en mineur, dus à M. Cazin. Ce n'est pas une proposition bien hardie d'avancer que cet artiste si justement populaire, descend en droite ligne de notre grand maître Millet; par des procédés tout autres et qui lui sont personnels, il atteint aussi à des effets de simplicité grandiose. Ses tableaux sont autant de poèmes de la nature, largement pensés et sobrement écrits. M. Cazin est un des rares

paysagistes de notre époque qui ait souci de la composition de ses toiles; dans le dessin comme dans les colorations il se préoccupe des belles ordonnances et nul ne connait autant que lui le secret de ces harmonies délicates qui, à travers les yeux charmés, savent si bien se frayer un chemin vers l'âme.

Nous devons savoir un gré infini aux artistes de bonne volonté comme l'est M. Cazin, qui ont entrepris la tâche de sortir la peinture de l'ornière où elle s'est empêtrée depuis l'avènement du naturisme à outrance. Le triomphe absolu de l' « étude d'après nature » nous a valu cette légion de copistes sans esprit et sans cœur, d'exécutants corrects et impersonnels dont les produits encombrent toutes les expositions. Si encore, cette prétendue école de la sincérité nous avait débarrassés des faux artistes de l'ancien style, de ces éternels élèves qui passent leur vie à ressasser des devoirs d'école! Mais non, copistes et forts en thème vivent paisiblement côte à côte, s'offrant mutuellement des couronnes, et portant beau devant le public qui, peu compétent dans la masse, accepte volontiers les réputations toutes faites, revêtues de l'estampille officielle. On ne pardonne pas en haut lieu à M. Besnard de vouloir être quelqu'un en peinture, alors que ses succès d'élève semblaient le désigner comme un des futurs soutiens de l'art traditionnel dont les formules sont inscrites pour tous au Codex de l'École des Beaux-arts. Prix de Rome, il s'est empressé de mettre de côté les langes universitaires. « Assez de *Mort de Thémistocle*, s'est-il dit, il y a de bonnes choses à peindre dans ce que je vois et plus encore dans ce que je devine autour de moi. » Faut-il s'affliger que ce révolté se soit lancé parfois dans des aventures picturales un peu audacieuses? Son extrême curiosité des phénomènes rares de la lumière et des aspects bizarres des choses, nous ont valu le peintre original et souverainement intéressant que l'on connait. Les tableaux et les eaux-fortes qu'il expose dans la galerie Petit, sans avoir une importance comparable à certains de ses travaux antérieurs, nous le montrent avec toutes ses qualités. Nous retiendrons particulièrement les deux panneaux décoratifs destinés à l'École de pharmacie : l'*Homme primitif* et l'*Homme moderne* : ici le troglodyte sculptant une omoplate tandis que sa femelle et son petit se livrent à la pêche; là, un gentleman américain et sa jeune femme contemplant du haut d'une terrasse le port où viennent d'entrer les navires porteurs de leurs richesses. Ici et là l'air, l'espace, harmonieusement tachés de colorations discrètes et de silhouettes aux contours indécis : il y a tout ce qu'il faut pour des peintures murales; je gage que l'effet en sera excellent sur place.

M. Renoir est mal représenté dans cette exposition; à voir ses portraits et son tableau des *Baigneuses* que l'on croirait copié d'une vieille tapisserie, on ne se douterait pas que cet artiste a trouvé parfois sur sa palette les plus exquises colorations de chair.

M. Raffaelli a envoyé de spirituelles observations de geste et de couleur prises à l'île de Jersey; historiographe autorisé des mœurs de la banlieue parisienne, il ne s'en tient nullement au genre qui a fait sa réputation; on ne peut que le féliciter de donner cet exemple. Beaucoup d'excellents peintres, ses confrères, devraient bien l'imiter; M. John Brown, pour citer un des plus connus, qui peint toujours le même tableau, avec succès d'ailleurs.

Ce qui fait l'intérêt de l'Exposition internationale, c'est autant, nous l'avons dit, la variété des œuvres exposées que le talent des artistes. A côté des noms que j'ai cités et que chacun est libre d'encenser ou de conspuer, on y relève des noms de peintres autour desquels l'accord est facile, parce qu'ils triomphent sur un terrain neutre où tous les hommes de talent peuvent se rencontrer. Ainsi M. Kroyer, si fort dans le métier et si entendu dans l'art de composer un tableau; ses plages et ses intérieurs de cabaret sont des morceaux de maîtrise devant lesquels la critique est muette. Ainsi M. Edelfelt, M. Larsson, M. Heyerdahl, dont les tableaux de genre, s'ils ne nous apprennent rien de nouveau, plaisent à tout le monde par le choix du sujet et l'habileté de l'exécution. Je passe rapidement sur les œuvres de ces jeunes et vaillants artistes qui nous viennent du nord de l'Europe, avec des toiles lumineuses où se déroulent des spectacles nouveaux; ils appartiennent, pour le moment, à la critique du Salon; je ne dois pas aller sur les brisées de mon confrère M. Hamel.

MM. Liebermann et Leibl, représentants de l'Allemagne, ne nous donnent pas ici la mesure de leur talent habituel; quant à l'habile peintre américain, M. Harrison, il n'a guère envoyé que des esquisses de son beau tableau du Salon de 1886. Quand nous aurons cité les ardents paysages méridionaux de M. Montenard, il ne nous restera que les beaux et solides animaux de M. Verwée, peints à l'ancienne mode, dans une sorte d'amalgame du faire de Brascassat et de Troyon, et, puisque cette exposition est un assemblage de contrastes, les petits paysages curieusement miniaturés de M. Pokitonow qui font penser à des Rousseau vus par le gros bout de la lorgnette.

La sculpture a pour représentant, rue de Sèze, un artiste de premier ordre qui fréquente peu le Salon et dont la gloire n'a pas encore franchi le cercle des hommes du métier et des amateurs dont la

curiosité est fort éveillée. On ne peut pas en quelques lignes analyser un talent original et puissant comme celui de M. Rodin. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'il y aura un beau tapage dans notre monde le jour où l'on produira à la lumière la porte monumentale qu'il a composée pour le Musée des Arts décoratifs et son groupe des *Bourgeois de Calais*. En attendant nous conseillerons d'aller voir les plâtres exposés dans la galerie Georges Petit, d'après des fragments de ces grands travaux, et quelques sculptures achevées, le *Buste de Mme Roll* et un groupe en bronze que Houdon eût appelé : le *Baiser*. La valeur de ces œuvres frappe immédiatement les yeux; on sent qu'elles émanent d'un cerveau d'artiste hanté de grandes et originales pensées et les moindres choses prennent sous ses doigts une tournure inédite et imposante. M. Rodin, qui n'est heureusement pas sans défauts, a trouvé dans cette exposition le milieu qui convient à son tempérament, car lui aussi est un chercheur, un révolutionnaire, si l'on veut, qui dans la statuaire aspire à nous délivrer des Grecs et des Romains. Saluons ce convaincu et souhaitons-lui bonne chance.

ALFRED DE LOSTALOT.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1887

I. — HISTOIRE

Esthétique.

Angewandte Æsthetik in kunstgeschichtlichen und aesthetischen Essays von Gustav Portig. 2 vol. in-8°. Hamburg, Richter. 9 francs.

L'Ameublement : l'Art décoratif en France, discours de réception à l'Académie d'Amiens, le 30 juillet 1886, de M. Ch. Vinque. Suivi de la réponse de M. Delpech. In-8°, 46 p. Amiens, imprimerie Yvert.

L'Art en Auvergne en 1886; par Gabriel Marc. In-8°. Clermont-Ferrand, impr. Mont-Louis.

L'Art espagnol, précédé d'une introduction sur l'Espagne et les Espagnols; par Lucien Solvay. Ouvrage accompagné de 72 grav. d'après les œuvres des maîtres et de croquis originaux de Goya, Fortuny, Henri Regnault, etc. In-4°, vi-286 p. Paris, Rouam. 25 francs.

Tiré à 700 exemplaires. — Bibliothèque internationale de l'Art.

Les Arts et les Grands artistes de la Renaissance italienne; par M. François Bournand. In-8°, v-145 p. avec grav. Paris, Bernard. 10 francs.

L'Art industriel, ou les Beaux-Arts considérés dans leurs rapports avec l'industrie moderne; par Charles Laboulaye. Grand in-8°, 312 p. avec 267 grav. Paris, lib. Masson.

Aurelj. Considerazioni sull' arte contemporanea in Italia a proposito dell' esposizione universale a Parigi nel 1889. In-8°. Roma, Artigianelli.

Arte e storia : ricordi p. Vinc. Bindi. Con prefazione di M. Mandalari. In-8°. Lanciano, Carabba.

Le Costume au théâtre; la Tragédie depuis 1636 ; par Emile Lamé. In-8°, 32 p. Paris, librairie Dupret.

Le Costume historique : 500 planches, 300 en couleurs, or et argent, 200 en camaïeu, avec des notices explicatives et une étude historique; par A. Racinet, 20e et dernière livraison. In-f°. Mesnil, Paris, librairie Firmin-Didot et Cie.

The development of taste and other studies in æsthetics; by W. Proudfoot Begg. In-8°. Glasgow, Maclehose.

Dürers Stellung zur Reformation von M. Zucker. In-8°. Erlangen, Deichert.

Early flemish artists, and their predecessors on the Lower Rhine; by William Martin Conway. In-8°. London, Seeley.

Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte von Alwin Schultz. In-4°. Prag, Tiempsky.

Die Entstehung der neueren Æsthetik von K. Heinrich von Stein. In-8°, Stuttgart, J. G. Cotta.

Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. Ikonographische Studie von Dr. Friedrich Wiegand. In-8°. Stuttgart, Steinkopf.

Etudes sur l'orfèvrerie française au xviiie siècle : les Germain, orfèvres-sculpteurs du roi; par Germain Bapst. In-8°, xxxi-254 p. avec grav. et 6 planches. Paris, lib. Rouam. 15 francs.

Grundriss der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke. Zehnte durchgesehene Auflage. 2 vol. in-8°. Stuttgart, Ebner.

Historischer Ueberblick der Entwickelung der Kaiserlich russischen Akademie der Künste in Saint-Petersburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst in Russland von Jul. Hasselblatt. In-8°. Saint-Petersburg, Marcks.

Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures; par N. Kondakoff, professeur à l'université d'Odessa. *Edition* française originale pu-

bliée par l'auteur sur la traduction de M. Trawinski, et précédée d'une préface de M. A. Springer, professeur à l'université de Leipzig. T. 1er. In-4°, 208 p. avec 29 grav. Paris, lib. Rouam, 25 francs.

Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours : Architecture, statuaire, peinture; par William Reymond. In-8°, 301 pages avec illustrations d'après les monuments. Paris, lib. Delagrave.

L'Histoire de l'art et de l'ornement; par Edmond Guillaume. In-8°, 139 p. avec 77 fig. Paris, lib. Delagrave.

Histoire et description de la cathédrale de Tours; par Mgr C. Chevalier, historiographe du diocèse de Tours, 13e *édition*. In-12, 24 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze.

König Ludwig I, von Bayern, und seine Kunstschöpfungen. Geschildert von Hans Reidelbach. In-4°. München, J. Roth.

De Kunst in het daaglijksch leven v. Vosmaer. Vrij naar het Engelsch van Lewis Foreman Day, 2e verm. uitgaaf. In-8°. S'Gravenhage, Martinus Nijhoff.

Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. Von Heinrich Fischer. In-8°, Berlin, Weidmann. 4 fr. 50.

Mélanges d'histoire et d'art; par L. Bachelin. In-8°. Neuchâtel, A. Berthoud. 5 francs.

The ministry of fine art to the happiness of life: essays on various arts; by T. Parry. In-8°. New-York, Scribner. 32 francs.

Monographie des églises de Juziers, Meulan et Triel; par Eugène Lefèvre-Pontalis, bibliothécaire du Comité des travaux historiques et scientifiques de Seine-et-Oise. In-8°, 44 p. Versailles, imp. Cerf et fils.

Le passé artistique de la ville de Mons; par Léopold Devillers. Edition illustrée. In-8°. Mons, Manceaux.

Praktische Aesthetik des Baukunst,... von H. Maertens. Zweite Auflage. In-8°. Bonn, Cohen.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'histoire de l'art français d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des beaux-arts; par Anatole de Montaiglon. T. 7. (1756-1768). In-8°, 427 p. Paris, librairie Charavay frères.

Rambles and Studies in Greece; by J. P. Mahaffy. Third edition revised and enlarged. In-8°. London, Macmillan.

Raphaël et Gambrinus, ou l'Art dans la brasserie; par John Grand-Carteret. Grand in-16, XXII-336 p. Paris, lib. Westhausser. 7 fr. 50.

Städtische Geschäfts und Wohnhäuser deutsche Renaissance-Facaden, mit Entsprechenden grundrissen für praktische Ausführung v. Hermann Bethke. Stuttgart, Witwer. In-f°.

La Tapisserie de la Chaste Suzanne, notice historique et critique: par Jules Guiffrey. Avec une introduction par Paul Marmottan. In-4°, 53 p. et 4 photogravures. Paris, Nourrit et Cie, 10 francs.

Universal Bibliothek der bildenden Künste. I. Lukas Cranach. II-III. Hans Holbein. In-8°. Leipzig, Bruno Lemme.

Un artiste au Tonkin et en Annam; par Gaston Roullet (Avec le catalogue de ses tableaux, aquarelles et dessins). In-8°. Paris, imp. Ve Renou et Maulde.

La Vie privée d'autrefois : Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits; par Alfred Franklin. 2 vol. in-18 jésus. Paris, imprim. et libr. Plon.

II. — ARCHÉOLOGIE.

Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn. Herausgegeben von Joseph Hampel. In-8°. Budapest, Kilian, 1887, francs.

Anciens bénitiers lorrains; par Léon Germain. In-8°, 16 p. Nancy, Crépin-Leblond.

L'Archéologie égyptienne ; par G. Maspero, de l'Institut, professeur au Collège de France. In-8°, 323 p. avec grav. Paris, Quantin.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. Bearbeitet von Richard Haupt. In-8°. Kiel, Homann.

Die Bau und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Beschrieben und zusammengestellt im Auftrage und mit Unterstützung des Provinzialverbandes der Rheinprovinz. Erster Band : Regierungsbezirk Coblenz ; von Dr Paul Lehfeldt. In-8°. Düsseldorf königl. Hofbuchdruckern.

Bornholms oldtidsminder og oldsager af Amtmand E. Vedel. Un résumé français se trouve pages 213-246. In-4°. Kjobenhavn, C. Gad. 22 fr. 50.

Catalogue des monuments historiques : monuments antiques, monuments du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. In-8° à 2 col. Paris, aux bureaux de la Société héraldique et généalogique de France.

Extrait du rapport présenté à la Chambre des députés par M. Antonin Proust, député.

Catalogue méthodique et raisonné de la collection de Clercq. Antiquités assyriennes : cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs, etc., publiés par M. de Clercq, avec la collaboration de M. J. Menant. In-f°, p. 1 à 114 et les planches 1 à 22, 37 et 38. Paris, librairie Leroux.

Le Château de Laborde et ses seigneurs; par L. Fournier. In-8°, 67 p. et planche. Beaune, lib. Devis.

Conseils aux voyageurs archéologues en Grèce et dans l'Orient hellénique; par Salomon Reinach. In-18, 117 pages. Paris, librairie Leroux.

Découverte d'un petit autel votif à Vallauris; par M. le docteur P. Mougins de Roquefort. In-8°, 12 pages et planche. Nice, imp. Malvano-Mignon.

Découvertes en Chaldée; par Ernest de Sarzec, consul de France à Bagdad, correspondant de l'Institut. Ouvrage accompagné de planches, publié par les soins de Léon Heuzey, membre de l'Institut, sous les auspices du ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Livraison 1 et fascicule 1 de la livraison 2. Grand in-4°, p. 1 à 72. Paris, Quantin.

La Dédicace de la cathédrale de Soissons en 1479; par M. Eugène Lefèvre-Pontalis. In-8°, 8 p. Paris, imp. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 3 de 1886.

Études sur quelques statues de la cathédrale de Reims, lectures faites à l'Académie de Reims, par M. le chanoine Cerf. In-8°, 42 p. Reims, imp. Monce.

Griechische und römische Privataltertümer. Von Max Zoeller. In-8°. Breslau, Koebner.

Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen von Wilhelm Klein. Zweite verm. Auflage. In-8°, Wien, Gerold.

Hypnos. Ein archäologischer Versuch von Hermann Winnefeld. In-4°. Berlin, Spemann.

Kirchliche Holzschnitzwerke. 16 Tafeln Abbildungen aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Dr Albert Burckhardt. In-f°. Basel, Detloff.

Die Kunst und Geschichts-Denkmäler der Provinz Westfalen. Stück II. Kreis Warendorf. In-4°. Münster i. W., Coppenrath.

Les Monuments de l'abbaye de Charlieu (Haute-Saône); par l'abbé Chatelet. In-8°, 31 p. et 4 planches. Besançon, imprim. Dodivers.

Extrait du *Bulletin de l'Académie de Besançon*, séance du 17 décembre 1885.

Monuments historiques de France. Collection de phototypies par C. Peigné (de Tours), avec un texte explicatif et des notices par Henri Du Cleuziou (2e livraison). In-f°, Paris, lib. Monnier.

Les Monuments historiques de la ville de Reims; par E. Leblan. Paris, Motteroz, gr. in-f°.

La Nécropole de Myrina, fouilles exécutées au nom de l'École française d'Athènes par E. Pottier, S. Reinach, A. Veyries : texte et notices par Edmond Pottier et Salomon Reinach. Grand in-4°, 262 p. avec fig. dans le texte, 2 cartes en couleur et 24 planches en héliogravure hors texte. Paris, lib. Thorin.

Nicaraguan Antiquities; by Bovallius. In-4°. Stockholm, Looström.

La Normandie archéologique; par J. et R. Douin et E. Péret. Publication mensuelle, contenant, (dans chaque fascicule ou livraison), une note descriptive et 2 planches phototypiques. Petit in-f°, 4 pages et 2 planches. Caen, imp. Adeline.

Note sur un carrelage émaillé du XIVe siècle découvert au château de Roulans (Doubs); par Jules Gauthier. In-8°. Besançon, Dodivers.

Note sur un monogramme d'un prêtre artiste du IXe siècle; par M. Desnoyers. In-8°, 8 p. et planche. Paris, imprimerie nationale.

Note sur une sépulture de l'âge du bronze découverte à Domèvre-en-Haye; par MM. Bleicher et Barthélémy. In-8°. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

La Perse, la Chaldée et la Susiane; par Mme Jane Dieulafoy. Relation de voyage, contenant 336 grav. d'après les photographies de l'auteur, et 2 cartes. Grand in-4°, 746 p. Paris, libr. Hachette et Cie 50 francs.

Das Rathaus zu Basel von Albert Burckhardt und Rudolf Wackernagel. In-f°. Basel, Detloff. 12 francs.

Reliques et ancien trésor de la cathédrale de Rodez; par M. l'abbé Vialettes. In-16, 56 p. Rodez, imp. Carrère.

Les Seigneurs, le Château, la Châtellenie et le Village de Turquestein; par Henri Lepage. In-8°. Nancy, lib. Sidot frères.

Les Tapisseries des ducs de Lorraine; par Henri Lepage. In-8°, 47 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, octobre-novembre 1886.

Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen. Von H. Jordan. In-4°. Berlin, Weidmann. 14 francs.

La Tombe d'Isabelle de Musset, femme de Gilles de Busleyden à Marville (Meuse); par Léon Germain. In-8°, Caen, Le Blanc-Hardel.

Le Trésor de Trèves ; par Léon Palustre. In-4°, VIII-69 p. et 30 planches en phototypie par P. Albert Dujardin. Paris, librairie Picard. 30 francs.

Tiré à 500 exemplaires, dont 50 numérotés sur papier du Japon. — Mélanges d'art et d'archéologie sous la direction de Léon Palustre, 1re année.

Un inventaire de meubles du château royal de Verdun en 1572; par M. Ch. de Saint-Martin. In-8°, 21 p. Montauban, imp. Forestié.

Visite de la Société archéologique de Touraine à l'abbaye de Fontgombaud, et rapport par M. P. M. Lenoir. In-8°, 31 p. Tours, imprim. Mame.

Le Vitrail de la Compassion de la Vierge à l'église de la Ferté-Bernard (Sarthe); par R. Charles. In-8°, 14 p. et 2 planches. Le Mans, lib. Pellechat.

III. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

L'Art en France : Musées et écoles des beaux-arts des départements; par J. Comyns Carr. Traduction de l'anglais, revue

par l'auteur, complétée par des renseignements statistiques et précédée d'une préface par Jules Comte. In-18 jésus, xxx-222 pages. Paris, libr. Rouam.

Arts industriels : la Reproduction des objets d'art par la galvanoplastie, conférence; par M. Henri Bouilhet. In-8°, 16 pages. Paris, imp. Chaix.

Course of Sepia Painting, by R. Leith. In-8°. London.

Dictionnaire des arts décoratifs, à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles; par Paul Rouaix. Ouvrage illustré de 541 grav. Grand in-8°, vii p. et p. 17 à 1043. Fin. Paris, Lib. illustrée.
L'ouvrage a été publié en 131 livraisons à 10 cent.

Enseignement du dessin selon le programme officiel : Dessin à main levée, cours élémentaire, par L. Horsin-Déon. In-4°, avec fig. Paris, imprim. et libr. Vᵉ Larousse.

La Grammaire de la couleur : 765 planches coloriées reproduisant les principales nuances obtenues par le mélange des couleurs franches entre elles en y comprenant les nuances remontées ou rabattues à l'aide du noir et du blanc; texte explicatif en français, allemand et anglais, donnant la forme mathématique de la composition de chacune des nuances reproduites; par E. Guichard, 3 vol. In-8° oblong. Paris, lib. Cagnon. 120 francs.

Méthode rationnelle d'écriture et de dessin pour apprendre à écrire et à dessiner simultanément; par le professeur J. Prétement. Cahier 1. In-4°, 20 p. avec figures. Bordeaux, lith. Lestrille.

Methodik des Freihandzeichenunterrichts des Neuzeit. Von Theodor Wunderlich. In-8°. Bernburg, Bacmeister.

The Mythology of Greece and Rome; with special reference to its Use in Art By O. Seemann. In-8°. London, Chappman.

Nouveau traité des armoiries, ou la Science et l'Art du blason expliqués; par Victor Bouton, peintre héraldique et paléographe. In-8°, 652 p. avec 941 fig. héraldiques. Paris, lib. Dentu et Cⁱᵉ.

Ornement (l') polychrome. 2ᵉ série. 120 planches en couleur, or et argent (art ancien et asiatique, moyen âge, Renaissance, xviiᵉ, xviiiᵉ, xixᵉ siècles), recueil historique et pratique, avec des notices explicatives, publié sous la direction de M. A. Racinet. Paris, Firmin-Didot.

La Physionomie chez l'homme et chez les animaux dans ses rapports avec l'expression des émotions et des sentiments ;par S. Schack. In-8°, viii-445 p. avec 154 fig Paris, lib. J. B. Baillière et fils. 7 francs.

Premiers principes des beaux-arts (dessin, peinture, sculpture, art décoratif); par John Collier. Traduit de l'anglais par Mˡˡᵉ Emma Hanneau. In-16, 191 p. avec 27 figures. Paris, lib. F. Alcan.

I Principi del disegno e gli stili dell' ornamento. Di Cam. Boito. Terza edizione. In-8°. Milano, Hoepli.

Il Prototipo umano che determino le leggi naturali delle proporzioni di Car. Rochet. In 8°. Roma, Modes.

Rapport au ministre de l'instruction publique sur l'organisation de l'enseignement de l'art dans les universités allemandes; par M. Frédéric Montargis. Paris, imprim. des journaux officiels.
Extrait du *Journal officiel* du 7 février 1887.

The Rudiments of Decorative Painting in Oil and distemper Colours combined with Paper, Leather, Silk and other Materials in Modern Use. By O. W. Davis. In-8°, London, Winsor.

Sententiæ Artis. First principles of Art, for Painters and Picture Lovers, by H. Quilter. In-8°, London.

IV. — ARCHITECTURE.

Di alcuni architetti e scultori della Svizzera italiana. In-8°, Milano, Bortolotti.

Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI au palais de Fontainebleau, dessinées et accompagnées d'un texte historique et descriptif par Rodolphe Pfnor. In-fᵒ, 24 p. et 80 planches. Paris, libr. Claesen.

Architektonik des muhame-danischen und romanischen Stils von Rudolf Adamy. In-8°, Hannover, Helwing
Forme le tome II de : Architektonik auf historischer und aesthetischer Grundlage von Adamy.

Architektonsche Details von Ausgefuehrteni Bauwerken mit besonderer Beruecksichtigung der von Hugo Licht. In-fᵒ, Berlin, Wasmulh.

Architettura italiana. Parte II, architettura medievale per A. Melani. Seconda edizione rifusa. In 8°, Milano, Hoepli.

Die Burgen in Elsass-Lothringen. Ein Beitrag zur Kenntniss der Militär-Architectur des Mittelalters. In-4°, Strassburg, Noiriel.

Un Capitello del palazzo ducale. In-8°, Venezia, Ancora.

Li cinque ordini di architettura intagliati da Costantino Gianni e ridotti a migliore e piú facile lezione, di Barozzi da Vignola. Decima edizione. In-8°, Milano, Guigoni.

Die deutsch-romanische Architektur in ihrer organischen Entwikelung von Carl Moellinger. In-4°, Leipzig, Seemann.

Estudios sobre el arte en España. La Arquitectura hispano-visigoda y arabe española. El Alcazar de Sevilla. Una iglesia mozárabe, por D. F. M. Tubino. In-8°, Sevilla, Los Rios.

La Facciata di Santa Maria del Fiore, con prefazione del comm. Ernesto Rossi, di Ens. Zenati. In-8°, Firenze, tip. del Fieramosca.
Edizione di soli 7 exemplari.

Geschichte der deutschen Baukunst von Robert Dohme. In-4°, Berlin, Grote

Histoire critique de l'invention en architecture; Classification méthodique des œuvres de l'art monumental au point de vue du progrès et de son application à la composition de nouveaux types architectoniques dérivant de l'usage du fer; par L. A. Boileau. In-f°, 172 p. et 20 planches. Paris, libr. Dunod.

O. V. Koch. Tegninger af aeldre nordisk Architektur. In-8°. Kjobenhavn.

Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, depuis 1788 jusqu'à nos jours, publiées avec les mémoires explicatifs des auteurs, etc. Temple de Jupiter Panhellénien à Egine; restauration exacte en 1852 par Charles Garnier, grand prix d'architecture en 1848. Grand in-f°, 47 pages et 19 planches dont 9 en couleur. Paris, Firmin-Didot.

Robert Dohme und Cornelius Gurlitt. Die Architektur und das Kunstgewerbe des XVII und XVIII Jahr. Moebel aus den Koeniglichen Schloessern zu Berlin und Potsdam, herausg. von Robert Dohme. In-f°, Berlin, Wasmuth.

Roccoco. Entwürfe für die graphischen Künste und das Kleingewerbe von L. Clericus. In-f°. Frankfurt-am-Main, Rommel.

V. — SCULPTURE

Les Bronzes de la Renaissance : les Plaquettes, catalogue raisonné, précédé d'une introduction; par Emile Molinier. T. II, in-8°, 244 p. avec grav. Paris, Rouam.

Catalogue raisonné des terres cuites et autres antiquités trouvées dans la nécropole de Myrina (fouilles de l'Ecole française d'Athènes); par MM. Edmond Pottier et Salomon Reinach, attachés des musées nationaux. Petit in-4°, 349 p. Paris, imp. Motteroz : librairie des Imprimeries réunies. 5 francs.

Étude sur un buste antique en marbre : Jupiter-Sérapis, buste en bronze découvert à Cernay-lès-Reims (Marne); par A. Nicaise. Paris, Imprimerie nationale, in-8°.
Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

A François Rude, poésie; par Lucien Paté. In-18, Ollendorff.
Dite à l'occasion de l'inauguration de la statue de Rude, le 17 octobre 1886, à Dijon.

Illustrazione d'una scultura donatellesca esistente a Solarolo di Romagna, preceduta da un cenno storico di questo castello, di Fed. Argnani. In-8°. Faenza, Conti.

An Introduction to greek sculpture by L.-E. Upcott. In-8°. Oxford, Clarendon Press.

A Manual of ancient sculpture; Egyptian, Assyrian, Greek, Roman. 2 nd. edit. enlarged, by G. Redford. In-8°. London, 1887.

Les Merveilles de la sculpture; par Louis Viardot. 4e *édition*. In-18 jésus, 307 p. avec 62 grav. Paris, Hachette et Cie.

Les sculptures de Solesmes; par Léon Palustre. In-8°, Paris, imprim. Lutier.
Extrait du *Forum artistique.*

Gli scultori della famiglia Lazzoni di Carrara. Memoria di Giov. Sforza. In-8°. Modena, Vincenzi.

Les Statues de Paris; par Paul Marmottan. In-18 jésus, 256 pages avec 35 grav. Paris, librairie Laurens.

Une statuette équestre en bronze de l'époque gallo-romaine; par Gabriel Fleury. In-8°, 14 pages et 2 planches. Mamers, Fleury et Dangin.
Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine.*

Vérité (la) sur un projet d'érection d'une statue au maréchal de Belle-Isle. Petit in-12. Villefranche, imp. Dufour.

V. — PEINTURE

Musées. — Exposition.

Catalogue de la neuvième exposition de la Société d'aquarellistes français. (1887.) In-4°, 48 p. avec grav. dont 28 pl. hors texte. Paris, imprimerie Jouaust et Sigaux.

Catalogue des œuvres exposées à l'Exposition annuelle des beaux-arts de l'Académie de l'Ouest dans la ville d'Angers. In-8°. Meaux, Destouches.

Catalogue des peintures, dessins, sculptures et antiquités des musées de Besançon (7e *édition*); par Auguste Castan. In-16, 319 pages. Besançon, imprimerie Dodivers et Cie.

Catalogue des tableaux de la ci-devant collection Barberigo de Venise. In-4°. Milan. Pirola.

Courte notice de la galerie de tableaux appartenant au marquis Joseph Garbarino à San-Remo. Par H. Scaeffer. In-8°. San-Remo, Arbuffo.

Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert; par J. de Witte, de l'Institut. In-4°, LXXX-187 pages avec fig. et 36 planches en couleur. Paris, Chamerot.

Descrizione della tavola nella chiesa di S.-Giuliano di Rimini, dipinta il 1409 dal maestro Bitino. In-8°, Firenze, Casa di Patronato.

Dutch Pictures. With some Sketches of the flemish Manner, and Pictures done with a Quill. New ed. Illustrated with 8 page Engravings. In-8°, London, Vizetelly.

Livre (le) d'or du Salon de peinture et de sculpture. Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre. Grand in-8°. x-120 p. Paris, impr. Jouaust et Sigaux.

Magyar Müvészek ou Peintres Hongrois. Munkacsy — Zichy — Benczur — Baditz — Ebner — Mèszöly — Bruck — Wagner — Skutezky — Spanyi — Agghazy — Vastagh — Janko — Liezenmayer —

Paczka — Peske — Roskovics — Vago. Texte par M. Th. Szana. In-4°. Budapest.

Musée municipal de Fréjus, explication des antiquités qu'il renferme; par J. A. Aubenas. In-16, 120 p. Fréjus, imp. Chailan.

Peinture fraîche! le Salon lyonnais (1887), rimé par Raoul Cinoh et Jules Tairig. (4ᵉ année) In-8°, 26 p. Lyon, imp. Pastel.

Peintures murales de Kermaria-en-Isquit. Par Paul Chardin, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. In-8°, 23 p. avec figures et planches. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.

I Primi Maestri della pittura veneziana. In-8°. Venezia, tip. dell'Ancora.
Galleria degli artisti Veneziani. Série I. Pittori, n° 1.

Royal society of Painters in water colours. Summer exhibition 1887. Catalogue. In-8°, London.

Studien über Wesen und Geschichte der Malerei, von Julius Wolf-Südhausen. In-8°, Zürich, J. Schabelitz.

Une visite à l'Exposition des beaux-arts de Clermont-Ferrand; par Albert Maire. In-8°, 22 p. Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis.

Une visite au Panthéon, explication des sujets de peinture et de sculpture; par M. Bonnefoy. In-8°. Paris, de Soye.

VII. — GRAVURE.

Lithographie.

America Etchings. A series of twenty original Etchings by American artists; with descriptive Text and biographical matter; by S. R. Kœhler and others. In-8°. Boston, Trübner.

Art of Pen and Ink Drawing, commonly called Etching, by H. R. Robertson. In-8°, London, Winsor and Newton.

Catalogue d'estampes anciennes, principalement de l'école française du XVIIIᵉ siècle, portraits et eaux-fortes modernes composant la collection de feu M. Malinet. In-8°, VII-200 p. Paris, Bouillon.
2,360 numéros.

Christ before Pilate, by M. de Munkacsy. In-4°, 114 p. avec grav. et 2 planches à l'eau-forte. Paris, imp. Lahure.

Dessins d'ornements de Hans Holbein, facsimilé en photogravure: texte par Édouard His. In-f°, XLIII p. et 51 planches. Paris, Boussod.

Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs; par Georges Duplessis et Henri Bouchot. Troisième partie (P-Z). Fin. In-16, p. 243 à 326. Paris, libr. Rouam.
Titre rouge et noir. Papier vergé. — Guides du collectionneur.

Engraving. Its Origin, Processes and History, by le vicomte Henri Delaborde. Translated by Stevenson. With an additional chapter on English Engraving by William Walkes. In-8°, London, Cassel, 6 fr. 25.

Estampes (les) en couleurs du XVIIIᵉ siècle. (École française). Debucourt, Lawreince, Fragonard, Janinet, Huet, Taunay, Descourtis, Regnault, Saint-Aubin, etc. Texte par Ernest Chesneau. In-f°, pages 1 à 64 et 16 planches en taille-douce imprimées en couleurs. Paris, lib. Magnier et Cᵉ.

Eau-forte, pointe sèche et vernis mou; par Auguste Delâtre. In-4°, 36 p. et 6 pl. hors texte. Paris, impr. et libr. Lanier.

Forte Gae. Memoria ad occasione del concorso pel professore di disegno nell'istituto di belle arti in Napoli (1850 1851), dalla primitiva edizione del 1851 per la tipografia Zambrano, con appendice contenente cenni sulle vita e sulle opere di lui. In-8°, Napoli, F. Giannini.

Les Graveurs du XIXᵉ siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Beraldi. IV. (Brascassat-Chéret-Gaillard.) In-8°, 207 p. Paris, lib. Conquet.

Gravure (la) sur pierre. Traité pratique à l'usage des écrivains et des imprimeurs lithographes. Gravure, outils, préparation, acidulation, méthodes étrangères, impressions, accidents. In-12, 82 p. Paris, au bureau du journal l'Imprimerie.

Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIᵉ siècle; par Henry Cohen. 5ᵉ *édition*, revue, corrigée et considérablement augmentée par le baron Roger Portalis. In-8° à 2 col., XXVI-379 p. Paris, lib. Rouquette. 25 francs.

Guide for drawing the Acanthus, and every Description of ornamental Foliage. By J. Page. In-8°, London, Quaritch.

Iconographie du département de la Somme, ou Catalogue des cartes, vues, armoiries, portraits, etc., gravés ou lithographiés, concernant ce département; par Henri Macqueron. In-8°, VIII-867 pages. Abbeville, imp. Paillart.

Die Initiale. Ein Beitrag zur Geschichte der Bücher-Ornamentik von Karl Faulmann. In-8°, Wien, Graeser.

Kritische Verzeichnisse von Wertken hervorragender Kupferstecher. Band II. Richard Earlom von J. E. Wessely. In-8°, Hamburg, Haendcke.

Der Meister mit den Bandrollen. Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstiches in Deutschland von Max Lehrs. Mit VII Tafeln in Lichtdruck. In-f°. Dresden, Hoffmann.

Quelques gravures sur bois des premiers imprimeurs sénonais; par Gustave Julliot. In-8°, 12 pages et 59 fig. Sens, imprimerie Duchemin.
Extrait du Bull. de la Soc. archéologique de Sens.

Recent german Art; Series of 17 Photoetchings reproduced from selected original paintings by the most celebrated German artists, with descriptive text by F. H. Allen. In-8°, Boston, Estes.

Société des aqua-fortistes français. In-4°, Paris, Lahure.

Il Tesoro dell'ornato: collezione di scelti

ornati di tutte le epoche dell' arte, con testo esplicativo pel prof. Mendel. In-4°. Roma, Modes.

Traité pratique de gravure et impression sur zinc par les procédés héliographiques; par Geymet. In-18 jésus. 154 p. Paris, libr. Gauthier-Villars.

Traité pratique de gravure sur verre par les procédés héliographiques; par Geymet. In-18 jésus, VI-172 p. Paris, lib. Gauthier-Villars.

Un jour d'étude au Louvre, d'après Debras. Saint-Cloud, photogravure Tournoux et Cirasse.

VIII. — PHOTOGRAPHIE.

ABC of modern Dry-plate Photography. Edit. revised. In-8°, London, Stereoscopic Company.

Agenda de l'Amateur photographe pour 1886; par François Veynes. (1re année.) In-18; 180 pages. Paris, à l'administration de l'Amateur photographe, 1, rue de Narbonne; libr. Michelet.

Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei fratelli Alinari. Firenze, Barbera, in-8°.

La Photographie sans objectif, applications aux vues panoramiques, à la topographie, aux vues stéréoscopiques; par R. Colson. In-18 jésus, III-51 p. avec fig. Paris, Gauthier-Villars.

Traité pratique de photographie décorative appliquée aux arts industriels ; par V. Roux. In-18 jésus, IIV-48 pages. Paris, Gauthier-Villars.

Wild animals photographed and described, illustrated by phototype reproductions of photographic negatives taken from life by J. Fortuné Nott. In-8°. XI-568 p. London, Sampson Low, Paris, lib. Borrani.

IX. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Description des monnaies trouvées à Montfort-l'Amaury en 1884; par A. de Dion. In-8°, 16 p. avec fig. Versailles, imp. Cerf et fils.

Explication d'une marque monétaire du temps de Constantin; par M. Mowat. In-8°, 11 p. Paris, Imp. nationale.

Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes, traduits ou recueillis et mis en ordre par M. H. Sauvaire. In-8°, 268 p. Paris, Imp. nationale; lib. Leroux.

Les Médailleurs de la Renaissance; par Aloïs Heiss. In-f°, 232 p. avec 17 phototypographies. Lib. Rothschild. 160 francs.

Les Monnaies anglo-françaises frappées au Mans au nom de Henri VI (1425-1432); par A. Joubert. In-8°. Mamers, Fleury.

Les Monnaies de Charlemagne par Michel Cerexhe. In-8°, Gand, Leliaert.

Ogmius, dieu de l'éloquence, figure-t-il sur les monnaies armoricaines? Par Charles Robert. In-8°. Paris, Imp. nationale.

Points divers de l'histoire métallique des Pays-Bas. Médailles du règne de Louis XIV, se rapportant à l'histoire des Pays-Bas et dont les coins existent au Musée monétaire, à Paris. Par J. Rouyer.

Voy. *Revue belge de numismatique*. Quarante-troisième année. Liv. 1.

The Silver Coins of England, arranged and described; with remarks on british money, previous to the saxon dynasties by Edward Hawkins. Third edition, with alterations and additions by Kenyon. In-8°, London, Quaritch. 45 francs.

Sur quelques monnaies gauloises trouvées en Picardie; par Alfred Danicourt. In-8°, 6 p. et planche. Abbeville, imprimerie du Pilote de la Somme.

Vade-mecum del raccoglitore di monete italiane, di G. Bazzi e M. Santoni. In-8°, Camerino, Mercuri.

Die Wappen der wichtigsten Städte Europa's in Chromolitographischen Abbildungen. In-4°, Leipzig, M. Rbuhl.

Armorial des anciennes familles de la ville et de la sénéchaussée de Châtellerault; par J. X. Carré de Busserolle. In-8°, 103 p. Tours, librairie Suppligeon.

Armorial des Cardinaux, archevêques et évêques de France. In-18 jésus, XI-224 p. avec 88 écussons gravés. Paris, lib. Retaux-Bray.

X. — CURIOSITÉS.

L'Art intime et le Goût en France (grammaire de la curiosité); par Spire Blondel. Illustrations de MM. Arents, Bourdin, Fraipont, Genilloud, Grivaz, Humbert, Lenoir, Monchablon, Mikel, Er. Rouveyre, Scott, Walker. In-4°, 401 p. avec 25 pl. hors texte et 200 vign. Paris, Rouveyre et Blond. 25 francs.

Die Bilder der Handschrift des Kaiser Otto im Münster zu Aachen. In-f°. Von Stephan Beissel. Aachen, Rud. Barth, 30 francs.

Emaillerie limousine, par Charles de Linas. In-8°. Liège, Grandmont-Donders.

Exposition incohérente des arts incompris, organisée par la société gallinophile la Poularde, le vingt-neuvième jour de janvier de l'an de haulte graisse mil huit cent quatre-vingt-septième. (2e année.) In-8°, 44 pages avec grav. Bourg, imprim. Villefranche.

La Faïence; par Théodore Deck, céramiste. In-8°, 301 p. avec grav. Paris, Quantin.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

France (la) pittoresque, ou Description, par départements, de la France et des colonies. Costumes nationaux, curiosités naturelles, hommes célèbres et contemporains en vue. In-4°. Paris, Librairie illustrée.

Jose Augusto Vieira. O minho pittoresco.

Tomo I. In-4°, Lisboa, M. Pereira. 48 francs.

K. K. Œsterreich. Museum für Kunst und Industrie. Die K.K. wiener Porzellanfabrik. Ihre Geschichte und die Sammlung ihrer Arbeiten im K. K. Œsterreich. Museum. Mit 17 Tafeln Abbildungen von Jacob von Falke. In-4°, Wien, C. Gerold.

Das Kunstlerwappen, von F. Warnecke. In-4°, Berlin, Reinhold Kuhn.

Les mosaïques bysantines portatives; par Eugène Müntz. In-8°. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.
Extrait du *Bulletin monumental*, 52e volume.

Note sur des carreaux émaillés de la Champagne; par M. le baron J. de Baye. In-8°, 19 pages avec fig. Paris.

Notice sur le dallage des allées de jardins, indiquant le procédé de maçonnerie et le moyen d'obtenir, à volonté, le rayon de l'arc de la cerce nécessaire au bombement du dallage, et table des largeurs, pentes, flèches et rayons d'arcs du dallage bombé pour allées de jardins. In-8°, 10 pages avec figure. Epernay, imp. Doublat.

Nouvelle étude sur la verrerie de Rouen aux XVIe et XVIIe siècles, par A. de Girancourt. In-8°, 125 p. Rouen, imp. Cagniard.
Tiré à 120 exemplaires numérotés.

Pauvre Pierrot! fantaisie artistique composée de 40 planches en taille-douce. Texte et dessins par A. Willette. Album in-4°, 40 p. Paris, imprim. et libr. Magnier et Cie. 40 francs.
Papier vélin teinté.

Les Propos de table de la vieille Alsace, illustrés tout au long de dessins originaux des anciens maîtres alsaciens; œuvre de réconfort ajustée à l'heure présente, traduite, annotée et enrichie de compositions nouvelles; par Emile Reiber, Alsacien. In-4°, XVI-233 p. avec frontispices, portraits, etc., en bistre foncé et encadrements en double filet rouge. Paris, libr. Launette.

Queens in art; by G. Chambers. In-8°, London, Setliff.

La Reliure moderne artistique et fantaisiste; par Octave Uzanne. Illustrations reproduites d'après les originaux par P. Albert-Dujardin, et dessins allégoriques de J. Adeline, G. Fraipont, A. Giraldon. Frontispice d'Albert Lynch, gravé par Manesse. Grand in-8°, VIII-271 p. et 72 planches. Paris, Rouveyre.

Sahara et Sahel; par Eugène Fromentin. I. Un été dans le Sahara; II. Une année dans le Sahel. *Nouvelle édition* illustrée de 12 eaux-fortes par le Rat, Courtry et Rajon, d'une héliogravure par le procédé Goupil et de 4 grav. en relief d'après les dessins d'Eugène Fromentin. In 4°, XIII-398 p. Paris, Plon.

Guides Joanne. Cannes et ses environs. In-18 jésus à 2 col., avec grav. et carte. Paris, Hachette.

Guides Joanne. Menton et ses environs. In-18 jésus à 2 col., avec grav. et carte. Paris, Hachette.

Guides Joanne. Nice, Monaco et leurs environs. In-18 jésus à 2 col., avec grav. et carte. Paris, Hachette.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. Environs de Paris. In-18 jésus à 2 col., LXI-431 p. avec 8 cartes et 20 plans. Paris, Hachette.

XI. — BIOGRAPHIES.

Art Annual. Alma Tadema. His Life and Work. By Helen Zimmern. In-8°, London.

Paul Baudry, sa vie et son œuvre; par Charles Ephrussi. In-4°, 332 p. avec 11 planches hors texte et 61 gravures. Paris, librairie Baschet.

Andrea Riccio Briosco, di Filippo Calendario. In-8°. Venezia, tip. dell' Ancora.
Galleria degli artisti veneziani. Serie II. Scultori. no 1.

Notizie riguardanti la vita di Carlo Dolci pittore fiorentino, tolta dall' opera di Filippo Baldinucci. F In-8°. Firenze, E. Ducci.

Donatello. Eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke von August Schmarsow. In-4°. Breslau, Publication des Vereins für Geschichte der bildenden Künste.

Notizie biografiche popolari di Donatello e riflessioni artistico-morali per occasione del suo V centenario, di Vinc. Messeri. In-8°. Firenze, Ciardi.

La Vie et les Œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur, Blanche Roosevelt. Ouvrage traduit de l'anglais par M. Du Seigneur. In-8°. Paris.

Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre d'après de nouvelles recherches; par le baron Henry de Geymüller, correspondant de l'Institut de France. In-4°, X-348 p. avec 137 grav. et 4 planches hors texte, pour la majeure partie inédites. Paris, lib. Rouam 50 francs.

Albrecht Dürer von L. Kaufmann. Zweite verb. Auflage. In-8°. Freiburg, Herder. 9 francs.

Claude Gelée, dit le Lorrain (1600-1682), essai biographique; par Charles Hequet. In-8°, 32 p. Nancy, imprimerie Sordoillet.

Un chapitre de l'histoire de la caricature politique en France : André Gill, sa vie. Bibliographie de ses œuvres, par Armand Lods et Véga. In-18 jésus. 136 p. avec portraits par Émile Cohl et caricatures inédites d'André Gill. Paris, librairie Vanier.

Jean-Louis Gintrac, peintre, dessinateur, lithographe; par Charles Marionneau. In-8°, 16 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Le peintre Godchaux et ses œuvres : par Pierre Delabarre. In-8°, 16 p. Poitiers, imp. Blais.
Le Baron Gros; par G. Dargenty, directeur de l'Art ornemental. Petit in-4°, 86 p. avec grav. Paris, imprim. Ménard.
Der Medailleur Johann Karl Hedlinger, von Johannes Amberg. In-8°, Einsiedeln, Nikolaus Benziger.
Houdons Leben und Werke. Eine kunsthistorische Studie von Hermann Dierks. In-8°. Gotha, Thienemann.
Lalanne (François-Antoine-Maxime), peintre, dessinateur, graveur-aquafortiste (1827-1886) ; par Charles Marionneau. In-8°, 24 p. Bordeaux, imprim. Gounouilhou.
Extrait de la *Gironde littéraire et scientifique* du 29 août 1886.
La Tour; par Champfleury. In-4°, 102 p. avec grav. Paris, librairie Rouam.
Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français; par Louis Courajod. T. III. In-8°, 469 p. avec grav. Paris, lib. Champion.
Les Maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II; par Eugène Plon. In-4°, IV-444 p. avec 7 eaux-fortes et 15 dessins de Paul Le Rat, 18 héliogravures de Dujardin, 16 héliotypies d'A. Quinsac et 3 fac-similés d'autographes. Paris, Plon, Nourrit et Cie. 50 francs.
Hans Makart. Ein Beitrag zu seiner charakteristik. Mit Illustr. und Kunstbeilagen. (Extr. de : Zeitschrift für bildende Kunst.) In-4°, Leipzig, Seemann.
L'Origine de Guillaume de Marcillat, peintre-verrier (XVe-XVIe siècles); par Léon Germain. In-8°, 10 p. Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.
Jean-René Méliand, élève de Louis David (1782-1831); par Gaston Daupeley. In-8°, 4 pages. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.
Jean Nocret, peintre lorrain, né à Nancy en 1617, mort à Paris en 1672; par M. E. Meaume. In-8°, 46 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.
Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas* pour 1885.
Note sur quelques artistes avignonnais du pontificat de Benoît XIII (1394-1409). In-8°, 5 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
Extrait du *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* (24 mars 1886).
Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français; par Ch. Bauchal. Grand in-8°, XVI-842 p. Paris, lib. André, Daly et Cie.
Auguste Rodin by Cosmo Monkhouse. Voy. The Portfolio. January 1887.
Rubens et Van Dyck. Histoire de ces deux peintres célèbres; par Edouard de Lalaing. In-8°, 163 p. et deux portraits. Lille, lib. Lefort.
Saggio di un dizionario biografico di artisti vicentini. In-8°. Vicenza, G. di Rumor.
La Vie et l'Œuvre de Titien; par Georges Lafenestre. Petit in-f°, IV-331 p. avec 52 planches hors texte et 77 gravures. Paris, Quantin. 100 francs.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Les Beaux-Arts en Suisse. Edité et imprimé par Max Girardet. In-4°. Bâle, Georg. 25 francs par an.
Blanc (le) et Noir, revue des beaux-arts et de l'enseignement des arts du dessin, organe officiel des expositions internationales de blanc et noir, paraissant tous les mois 1re année. N° 1. (Janvier 1887.) Grand in-4° à 2 col., 8 p. et 2 planches en phototypie. Paris, imp.-édit. Bernard et Cie. Abonnement annuel : 20 francs.
Curiosité (la) universelle (autographes, estampes, objets d'art, antiquités, livres, curiosités), journal hebdomadaire. In-4° à 3 col., 8 p. et supplément. Paris, impr. Maugeret; 1, rue Rameau (place Louvois). Abonnement annuel : Paris, 8 francs; départements, 10 francs; étranger, 12 fr. 50. Un numéro, 15 c.
Gascon (le) illustré, artistique (Peinture, sculpture, musique, poésie et théâtres). 1er numéro. (Mars 1887.) Grand in-4° à 2 col., 8 p. avec grav. et musique. In-8°. Bordeaux, Bellier.
Giornale di erudizione artistica per cura del prof. Adamo Rossi. In-4°, Città di Castello-Lapi.
Havre-Exposition, revue hebdomadaire illustrée de l'exposition du Havre; journal illustré du Salon de peinture et de sculpture. (1er mai au 30 septembre, 15 octobre 1887.) N° 1. Le Havre, impr. du Progrès.
Iride. Rivista artistica. Anno I. In-8°, Palermo. Barravecchia.
Jeune (la) Gazette littéraire et artistique. N° 1. (15 février 1887). Petit in-f° à 3 col., 4 p. Paris, 3 bis, rue d'Athènes.
Roannais (le) illustré. 1re série. In-4°, p. 1 à 12 et planches. Roanne, libr. Raynal.
La Sicilia artistica ed archeologica. Pubblicazione mensile per cura di Rocco Lentini. Anno I. In-4°. Palermo. Brangi.
Viola Mammola. Giornale artistico-letterario bimensile. In-4°. San-Remo, Arbuffo.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1887

VINGT-NEUVIÈME ANNÉE. — TOME TRENTE-CINQUIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages
André Michel.	Le Musée de Brunswick (3e et dernier article). . . .	5
Edmond Bonnaffé. .	Études sur le Meuble en France au xvie siècle (6e article).	26
Émile Michel.	Gérard Ter Borch et sa famille (2e article).	40
Germain Bapst. . . .	Les Diamants de la Couronne : Le Sancy et le Miroir de Portugal (1er article).	54
Roger Portalis	Les Femmes bibliophiles en France, compte rendu du livre de M. Quentin-Bauchart.	72
Louis Gonse et Alfred de Lostalot.	Bibliographie. Livres nouveaux de la Librairie Quantin et Cie et de la Librairie illustrée	78

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Maxime Collignon. .	La Sculpture antique au British Museum (1er article).	89
Paul Mantz.	Une Tournée en Auvergne (2e article).	109
Émile Michel.	Gérard Ter Borch et sa famille (3e et dernier article).	125
Edmond Bonnaffé . .	Études sur le Meuble en France au xvie siècle (7e et dernier article).	142
Alfred Darcel.	L'Art dans les Flandres avant le xve siècle, d'après l'ouvrage de M. le chanoine Dehaisnes (1er article).	158

		Pages.
Charles Ephrussi. . .	Les Dessins d'ornements de Hans Holbein le jeune, compte rendu de l'ouvrage de M. Ed. His	163
Alfred de Lostalot. .	Revue musicale.	170
E. Durand-Gréville. .	Les Nouveaux documents hollandais sur la Ronde de nuit, de Rembrandt.	175

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Eugène Révillout. . .	Coup d'œil sur les Origines de l'Art égyptien, à propos d'une tête sculptée de l'Ancien Empire, au Musée du Louvre	185
André Pératé.	Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer du Dante.	196
W. Bode	La Renaissance au Musée de Berlin (1er article). . .	205
Louis Gonse	Ferdinand Gaillard.	221
Germain Bapst. . . .	Les Diamants de la Couronne : le Sancy et le Miroir de Portugal (2e et dernier article).	236
Maurice Hamel. . . .	Exposition de tableaux de Maitres anciens, au profit des Inondés du Midi.	245
Claude Phillips. . . .	Correspondance d'Angleterre : Expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery. . .	257
André Pératé.	Correspondance d'Italie : Les Nouvelles promenades de Rome, la Galerie des Candélabres au Vatican et l'abside de Saint-Jean de Lateran.	267

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Paul Sédille.	L'Architecture moderne en Angleterre (5e et dernier article).	273
Alfred Darcel.	L'Art dans les Flandres avant le xve siècle, d'après l'ouvrage de M. le chanoine Dehaisnes (2e et dernier article)	291
Le duc de Rivoli. . .	Études sur les Triomphes de Pétrarque (1er article) : Un Cassone du Kensington Museum.	311
Bernard Prost	Quelques documents sur l'Histoire des arts en France, d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen (1er article).	322
S. Reinach	Courrier de l'Art antique.	331
Amédée Pigeon. . . .	Le Mouvement des arts en Allemagne	345
Henri Hymans. . . .	Correspondance de Belgique.	351
Louis Gonse	Bibliographie : Paul Baudry, compte rendu du livre de M. Charles Ephrussi	357

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Émile Molinier. . . .	Le Trésor de Saint-Marc a Venise (1er article). . .	361
Maxime Collignon . .	La Sculpture antique au British Museum (2e et dernier article).	379
Ary Renan.	Gustave Guillaumet.	404
W. Bode.	La Renaissance au Musée de Berlin (2e article). . .	423
Henri Hymans	Le Maitre aux Banderoles.	446

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

A. Gruyer	Léonard de Vinci au Musée du Louvre (1er article).	449
Maurice Hamel. . . .	Le Salon de 1887 (1er article).	473
Baron de Coubertin.	Mademoiselle de Fauveau	512
Alfred de Lostalot . .	Exposition internationale de Peinture et de Sculpture, à la galerie Georges Petit.	522
Paulin Teste	Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité, pendant le premier semestre de 1887.	528
	Table des matières et des gravures du tome trente-cinquième de la Gazette des Beaux-Arts (2e période).	537

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement composé par Lucas Cranach (Wittemberg, 1563). 5

Tableaux du Musée de Brunswick : Le Joueur de flûte attribué à Gérard Honthorst; Portrait de Lucas de Leyde, par lui-même; Portrait de famille, par Pieter Mierevelt; Les Marchands d'eau-de-vie, par Pierre Quast; Portrait de Gérard Dov, par lui-même; La Coquette, par Van der Meer de Delft. . . . . 7 à 21

Les Plaisirs de l'Hiver, héliogravure d'après un tableau de Jean Griffier le vieux, au Musée de Brunswick; gravure tirée hors texte. 22

Table en noyer du temps de Henri II (Musée de Compiègne); Id., Charles IX (Musée de Dijon); Id., Henri III (Hôtel de ville de Besançon); Id., Henri III (collection Chabrières-Arlès); Id., Henri IV (collection Spitzer); Id., Henri IV (même collection). . . . . 27 à 37

Le Concert, eau-forte de M. Gaujean, d'après le tableau de Gérard Ter Borch au Musée du Louvre ; gravure tirée hors texte. 47

Portrait de Gérard Ter Borch d'après la gravure d'Houbraken, en lettre. Facsimilés de dessins de Gérard Ter Borch : Cavaliers debout dans un atelier de peintre, en tête de page; Vue de la ville de Zvolle ; La Famille à table; Signatures de Gérard Ter Borch; Le Corps de garde, dessin de M. Borrel, d'après un tableau de Gérard Ter Borch (collection de M. Dahl). . 40 à 49

Bijoux en lettre et en cul-de-lampe, d'après des miniatures d'un manuscrit italien du XVIe siècle (Bibliothèque de l'Institut); Carcan de la reine Claude de France, donné à la Couronne par François Ier; le Miroir de Portugal, diamant de la couronne de France. 54 à 65

Frontispice aux chiffres et emblèmes de Henri II et Diane de Poitiers, héliogravure Dujardin d'après un dessin de la collection de M. Destailleurs ; gravure tirée hors texte. 74

Armoiries de Marie Stuart, en lettre; Chiffres de Marie de Médicis, en cul-de-lampe. . . . . 72 à 77

Bois empruntés à diverses publications de la libraire Quantin et Cie, et de la Librairie illustrée : — Portrait de Marguerite de Savoie (Promptuaire des médailles, 1553); Jeune fille de Yédo; François Ier et sa cour, par Geoffroy Tory; Reliure au chiffre de Catherine de Médicis; Église de Poissy et club des Patineurs, en cul-de-lampe, dessins de Fraipont; quatre dessins du « Rabelais » par A. Robida. . . . . 78 à 88

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Sculptures antiques au British Museum : Salmanazar V recevant la soumission de Jéhu (bas-relief de l'obélisque de Nimroud), en tête de page; Statue de Néréide (Salle lycienne); Lion blessé vomissant le sang, Lionne blessée et Lionne au pied d'un palmier (bas-reliefs assyriens de Kouyoundjik); Tombeau lycien en forme de sarcophage. . . . . 89 à 105

La Danse et le Bain, panneaux d'un coffret en cuir gaufré du xve siècle (Musée de Clermont-Ferrand), en tête de page et cul-de-lampe; La Mise au tombeau, peinture du xve siècle à la sacristie de la cathédrale de Puy; Les Arts libéraux, peinture du xve siècle dans la salle du chapitre à la cathédrale du Puy. . . . . 109 à 124

Aristote et la Logique, fragment des « Arts libéraux », peinture de la cathédrale du Puy; eau-forte de M. Borrel, gravure tirée hors texte. 122

Œuvres de Gérard Ter Borch : Scènes d'intérieur, fac-similés de deux dessins pris dans l'album de Gésina Ter Borch, en lettre et en cul-de-lampe; Portrait de J. van der Burch, d'après la gravure de P. Holsteyn; Études de Soldat et de Jeune femme, dessins de l'Albertina, à Vienne. . 125 à 141

Traverse d'un lit du temps de François Ier, appartenant à MM. Desparin et Montel, de Lyon, en tête de page; Quenouille du lit d'Urfé (à la Diana de Montbrison), en lettre; Lit du duc Antoine de Lorraine (Musée lorrain, à Nancy); Chevet et Traverse du même lit; Lit du temps de François Ier, d'après un bas-relief de l'église de Brou; Couchette Henri II (collection de M. le baron d'Yversen); Lit en bois de chêne (Musée de Quimper); Traverse du lit d'Urfé, en cul-de-lampe. . . . . 142 à 157

Portrait de Jean, duc de Berry, miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, par André Beauneveu; héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte. 158

Dessins de Hans Holbein le jeune, au Musée de Bâle et au Musée britannique : Frise au trait, en tête de page; Monogramme HA, en forme de bijou, en lettre; Deux modèles de gaine de poignard; Nielle avec arabesques, en cul-de-lampe. . . . . 163 à 169

L'Empereur Henri II et sainte Cunégonde, dessin de Hans Holbein au Musée de Bâle; photogravure Boussod, Valadon et Cie, tirée hors texte. 166

La Ronde de Nuit, de Rembrandt, d'après une aquarelle hollandaise du xviie siècle. 177

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

Frise égyptienne en bande de page; Chien accroupi, de travail égyptien, en lettre (Musée du Louvre). 185

Portrait d'homme, sculpture égyptienne de l'Ancien Empire, au Musée du Louvre; héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte. 194

Six dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l' « Enfer » du Dante (Bibliothèque du Vatican). . . . . 196 à 203

Pages.

Bande de page empruntée à un livre italien du xve siècle; Lettre L empruntée à un livre allemand du xvie siècle; Ensemble du retable de l' « Agneau mystique », peint par les frères Van Eyck; l'Adoration de l'Agneau, et Portraits de Jodocus Vydt et de sa femme, panneaux du même retable; Bois tiré du « Songe de Polyphile », en cul-de-lampe. . . . . . . 205 à 220

Le Concert des Anges, volets du retable de l' « Agneau mystique », peint par les frères Van Eyck (Musée de Berlin); gravure à l'eau-forte de M. Gaujean, tirée hors texte. 206

Dessins de Ferdinand Gaillard reproduits en fac-similés : — Masque, d'après Michel-Ange, en tête de lettre; Béatrice d'Este, d'après Léonard de Vinci; Portrait de « Ma tante »; La petite Cécile; La Vierge au Lys; Torse du Crépuscule, d'après Michel-Ange, en cul-de-lampe. — Portrait de Ferdinand Gaillard, dessin de M. T. de Mare. . . . . 221 à 235

La Couronne de Louis XV, exécutée par Rondé et Duflos (Musée du Louvre). 241

La Jeune fille à la rose, par Goya, en tête de lettre. 245

Portrait de dame vénitienne, par Lorenzo Lotto, et Portrait de Philippe IV, par Vélasquez (Exposition de la Royal Academy, à Londres); Groupe d'Anges, d'après Reynolds, en cul-de-lampe. . . . . 259 à 266

Degré de la chaire de Saint-Silvestre, dans la basilique du Lateran, en bande de page, et Armes de Léon XIII, en tête de lettre. 267

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Bande de page et Lettre D empruntées à des livres du xve siècle. 273

Architecture moderne en Angleterre : Maison de campagne construite par M. Ed. Marcartney; Maison de serviteur-chef et Maison de garde dans le parc d'Eaton-Cheshire, par M. John Douglas; Maison de charité pour les pauvres à Vigan (Lancashire), par M. Thomas Worthington; Porche à Londres, par M. J.-J. Stevenson; Midland Grand-Hôtel à Londres, par sir Georges Gilbert Scott, R. A.; Chapelle commémorative (Rufford), par M. R.-W. Edis, F. S. A.; Maison à Chislehurst, par M. Ernest Newton, en cul-de-lampe. . . . . 275 à 290

Vase en verre antique (Trésor de la Basilique de Saint-Marc, à Venise), eau-forte de M. H. Guérard; gravure tirée hors texte. (Voir l'article, page 375) 298

Lettre L empruntée à un manuscrit du xive siècle; Sceau de Jean de Ligne (xve siècle), en cul-de-lampe . . . . 291 et 310

Lettre N empruntée à un livre italien du xve siècle; Cassone italien décoré de peintures représentant les Triomphes de Pétrarque (South Kensington, à Londres); Nielles représentant des scènes des mêmes Triomphes, en cul-de-lampe. . . . . 311 à 321

Lettre O empruntée à un manuscrit du xiie siècle; Joueur de Biniou attribué au roi René, en cul-de-lampe. 322

Bacchus et *Tête du centaure Chiron*, sculptures découvertes à Rome, reproduites par la glyptographie Silvestre; gravures tirées hors texte. 331 et 343

Courtisanes grecques, peinture d'un vase d'Euphronios, en bande de page; Médaillons d'un vase de Corinthe, en lettre et cul-de-lampe; Rhyton en tête de bélier. Vase en forme de tête éthiopienne et Artémis, statue en

Pages.

marbre, découverts à Chypre; Hercule jeune, buste en marbre du Musée britannique; Amazone, statue en marbre de la Collection Petworth; Buste en terre cuite de la Collection Fortnum; Buste en marbre de Pompée; Cavalier athénien, peinture d'un vase d'Euphronios. . . . . 331 à 344

Dorothea, peinture du Musée de Berlin attribuée à Sébastien del Piombo; héliogravure tirée hors texte. 351

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Trésor de Saint-Marc, à Venise : — Encadrement d'une reliure de la Renaissance, garnie d'émaux byzantins; Vase en granit gris, à la légende du roi Artaxerxès; Verre antique en cristal de roche; Vase antique ou oriental en sardonyx. . . . . 361 à 373

Vase en verre émaillé monté en orfèvrerie (Trésor de Saint-Marc, à Venise), eau-forte de M. Henry Guérard; gravure tirée hors texte. 376

Monuments de sculpture antique au British Museum : — Bas-relief du tombeau des Harpies, en tête de page; Tambour de colonne sculptée (Artémision d'Éphèse); Combat de Grecs et d'Amazones, Lion et Fragment du quadrige de Pythios (Mausolée d'Halicarnasse); Éros sur un canard, vase en terre vernissée; Tête en bronze de Lybien (Cyrène); Aphrodite détachant sa sandale, statuette grecque en bronze; Fragments de briques émaillées, en cul-de-lampe. . . . . 379 à 403

Dessins de Gustave Guillaumet reproduits en fac-similé : — Femme battant son linge (Rivière d'El-Kantara); Les Femme d'El-Kantara à la rivière; Habitation saharienne; Les Laveuses de la rivière d'El-Kantara (pastel); Rochers des Chiens à Laghouat; Cardeuse de laine (Biskra); Motif d'ornementation arabe en cul-de-lampe. . . . . 405 à 422

Le Père Didon, dessin original de Ferdinand Gaillard; héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte (Voir l'article, page 224) 422

Bande de page et Lettre A dessinées par Hans Holbein le jeune. 423

Peintures du Musée de Berlin : — La Pâque, par Thierry Bouts; Portrait de Georges Ghisze, par Hans Holbein le jeune; Portrait de Charles-Quint, par Christophe Amberger. . . . . 429 à 441

Portrait de Jérôme Holzschuher, par Albert Dürer (Musée de Berlin); héliogravure tirée hors texte. 438

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement emprunté à un Livre d'Heures de Geoffroy Tory 449

Œuvres de Léonard de Vinci au Musée du Louvre : — La Belle Féronnière (d'après la gravure au burin de M. Boisson); La Vierge aux Rochers; Portrait de femme, dessin; Étude de draperie, dessin; Cavalier, dessin, en cul-de-lampe. . . . . 449 à 472

Assemblée de notables, eau-forte de M. T. de Mare, d'après le tableau attribué à l'un des Lenain, appartenant à Mme Kestner; gravure tirée hors texte (Voir l'article, page 245). 465

Pages.

Salon de peinture de 1887 : — Fragment du « Soir de la vie », par M. Besnard; Fragment de la « Fenaison », par M. Lhermitte; Carton d'une peinture destinée au grand amphithéâtre de la Sorbonne, par M. Puvis de Chavannes; L'Intermède, par M. J. Blanche; La Route de Saint-André, par M. R. Billotte; La Bièvre à Arcueil, par M. Binet; Un Quatuor, par Mlle Alix d'Anethan; En Sologne, par M. Damoye; Dans la lande, par M. Émile Michel; Fragment de la « Cène », par M. Ch. de Uhde; Fragment des « Fileuses à Laaren, » par M. Liebermann; Fragment des « Orphelines », par M. Kuehl; Fragment de « Visite électorale », par M. Michelena; Soleil de mars, par M. Skresdvig; Fragment de « Une Soirée musicale », par M. S. Kroyer; Fragment de « Chez moi », par M. Johansen; Menton, par M. Guillon, en cul-de-lampe (Dessins des artistes reproduits en fac-similé) . . . . 475 à 511

Avant l'opération, tableau de M. Gervex au Salon; héliogravure de M. Dujardin, d'après un dessin de l'artiste, tirée hors texte. 478

Le Soir de la Saint-Jean, en Norvège, tableau de M. Ch. Skresdvig au Salon; héliogravure de M. Dujardin, d'après un dessin de l'artiste, tirée hors texte. 506

Statue-Portrait de Mlle de Fauveau, par elle-même, en lettre; Mlle de Fauveau, dessin de M. le baron de Coubertin, en cul-de-lampe. . . . . . . 512 à 521

Étude pour une fontaine, croquis de M. A. Rodin, en lettre; dessin de M. Lameyre, en cul-de-lampe. . . . . 522 à 527



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

